



الدراك العالمية

محلهٌ فصليةٌ

تصدر عن اتحاد الكتاب العرب

في هذا العدد:

ماتيو غيدير

الثقافة والترجمة والتواصل

جاكلين كيلمان فليشير

التنظير في مجال الترجمة

ماري كليجز

ما بعد الحداثة

موريس بلانشو

قراءة كافكا

باتريك بينو

أبطال الرواية الحقيقيون

فرنسا. ألمانيا. أرمينيا

قصائد

فنزويلا. أمريكا. إسبانيا. روسيا

قصص



الآداب العالمية

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدبي
العدد 140 خريف 2009 السنة الرابعة والثلاثون

المدير المسؤول

أ. د. حسين جمعة

رئيس التحرير

غسان كامل ونوس

مدير التحرير

د. خليل الموسى

هيئة التحرير

د. ثائر ديب

أ. عدنان جاموس

د. قاسم المقداد

أ. مروان حداد

د. نبيل الحفار

الإشراف الفني

أسماى الحوراني



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

رابط بديل
lisanerab.com

«الأدب العالمي»

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر، تعنى بنشر المواد المترجمة من الأدب العالمي في مجالات الشعر والقصة والمسرحية وغيرها من صنوف الأدب الإبداعي، ومجالات النقد والبحث الأدبي..

اتحاو الكتاب العرب

دمشق - المزة - أوستراد - ص. ب: 3230
هاتف 6117240 - 6117241 - 6117242

البريد الإلكتروني
E-mail: aru@tarassul.sy / aru@net.sy
الموقع الإلكتروني
<http://www.awu-dam.org>

المراسلات باسم رئيس التحرير

الاشتراك السنوي

أعضاء اتحاد الكتاب العرب	250 لس	
داخل القطر	300 لس	أفراد
مؤسسات	900 لس	
داخل الوطن العربي أفراد	600 لس أو 15 دولار	
مؤسسات	2000 لس أو 25 دولار	
خارج الوطن العربي أفراد	900 لس أو 20 دولار	
مؤسسات	2000 لس أو 40 دولار	
الدواين الرسمية داخل القطر	200 لس	
الدواين الرسمية في الوطن العربي	350 لس أو 20 دولار	
الدواين الرسمية خارج الوطن العربي	500 لس أو 25 دولار	

للتشر فـ الآدـبـ العـالـمـيـ

تأمل هيئة تحرير «الآدـبـ العـالـمـيـ» من السادة الأدباء والمترجمين الذين يرغبون بالنشر فيها
مراجعة الآتي:

- أن ترافق المادة المترجمة بالأصل الأجنبي الذي ترجمت عنه.
- أن تتم الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية التي كتب بها النص ما أمكن.
- أن يكتب اسم المؤلف الأجنبي وعنوان المادة والمرجع باللغة الإنكليزية أو باللغة الأصلية التي كتب بها النص.
- أن يقدم المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تكون المادة المقدمة للنشر مطبوعة على وجه واحد من كل ورقة.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في هامش مستقل ملحق بالنص.
- أن تكون الموضوعات حديثة وهامة وغير منشورة.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في نهاية النص.
- لا تعاد المادة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.



جلد ثور نقدافية

رئيس التحرير

ما يميز الثقافة، أن مساراتها تتلاقى حتى لو توازت، ومواردها تجتمع أو تتراءم حتى لو تعرجت أو تأخرت، أو افترقت، ونتائجها تظهر ولو بعد حين طال أو قصر؛ سواء أكانت ظاهرة الجريان أو اللمعان أو التألق، أم كمنت وتواضعت وتکاففت حتى يضيق بها الحيز، فتبثث؛ تترقرق أو تتدفق..

وما يميز الثقافة أنها لا تيئس ولا تموت، مهما أهملت، أو تم التغافل عنها، والتغاضي عن خصوبتها المبثوثة في الأحياء والأشياء والأركان والأزمان والأضواء والأفياء.

وما يميز الثقافة أيضاً أنها لا تنضب، مهما أشعّت، أو رطبت الأجواء المتوترة، ومهما اضطرمت مواقدتها، وارتقت شرارات احتراقها؛ بل إن في ذلك فعالية مرتجاة باستمرار، وحيوية مطلوبة تشحذ عناصرها، وتخلقاً يجدد خلاياها.. وتلك ميزة أخرى هامة؛

فالكنوز موجودة، والزوادات عامرة، والطاقات لا تحدّ. وأيّ قصور أو شحّ أو تخلف أو غياب.. تعود أسبابه إلى أصحابها القاعدين الغافلين، والمنقيبين

منهم المزهويَن بما استخرجوا بأدواتهم البدائية، المعجبين بما قدم لهم منها من استخرجهما، وغير المبالين بما يمكن الوصول إليه، وهو أثمن وأغنى؛ أو على الأقل يمكن اختباره والوقوف على حقيقته وفائده وجداه بأدوات أكثر قدرة على التمييز، وعقول أكثر افتاحاً وتقبلاً واستعداداً للتفهم والفهم والاقتساع.. بعد أن تكون قد شحذت، وتعرفت إلى الكثير، وتبصرت في الجهات جميعاً، ولم تبق محكومة بما ورثته، وحبسها ما لُقِّنت، مشدودة إلى ما تعرف وتستسيغ، منشغلة بما تيسَّر، منكفة إلى ما تتوهم، متيمة بما تهوى؛ ومن العجائب ما قتل..!

وما يميز الثقافة أيضاً أنه يمكن للراغب البدء في أي وقت، وفي أي مكان، بلا مناسبة أو دعوة أو استئذان. وليس معنى ذلك أن الأمر يعود للرغبة فحسب؛ فليس العمل في الثقافة فرضٌ كفاية، إن قام به بعض: فرد أو جماعة أو مؤسسة.. سقط عن الآخرين؛ وليس للقيام بفعل ثقافي عبءٌ فرض العين: الواجب الثقيل والهم المقلق والضغط الكثيم..

فالهاجس والرغبة، والحماسة والاندفاع الذاتي، والإحساس بالحاجة، والسعى الرضيُّ والنزوع إلى الاغتناء، والأريحيَّة في التعامل مع الأفكار والأراء والمفهومات والتجارب.. كل ذلك وسواء عناصر تجعل العمل الثقافي متعة وقيمة وسعادة ومكافأة؛ ناهيك عن المسؤولية والمهمة والحضور المجلدي في المجتمع والحياة.. وليس من الممكن للثقافة أن تُعلَّب، أو تُؤْسَر، أو تُسْتأثر؛ مهما كان الدافع لذلك، وكانتا من كان الساعي إليه، ومهما كانت تلك الثقافة قيمة أو عريقة أو متماسكة أو ذات خصوصية؛ بل إن خصوصيتها المميزة هي التي تحولها الخروج إلى الأحياز الأخرى، لتتال ما تستحق من ألق وتميز، وتأخذ موقعاً مقدراً ومكانة بقدر أهميتها واكتنافها، وتلعب دوراً في مسيرة الحياة التي لا تتوقف عند أصحابها أو عليهم؛ بدل أن تبقى رهينة عاطفة أو أنانية أو خوف عليها..

ولا شك في أن التواصل مع الآخر الذي يمكن أن يكون مغايراً أو متقدماً، أو مختلفاً بيئياً وظروفاً وإمكانياتٍ ومساحاتٍ حرقة في الذهن أو الوسط.. سيفتح

الآفاق ويعزز وينشط، وسيؤدي التفاعل مع هذا الآخر ونتائجـه إلى تغيير في الشروط والعناصر والمعايير، نستطيع الاستفادة منه بقدر ما نملك من رصيد حقيقي نقتـع به ونـتمـله، ووسائل صالحة متـجـدة للتعامل مع الظروف والحالات المستـجـدة، واستعداد نفسي وفكـري، وثقة بالنفس..

إن جانباً هاماً من مهمتنا أن نجعل هذا التواصل جزءاً من عملنا، وسبلاً لإغـاء تجربـتـنا؛ أي أن تكون فاعـلين فيه، لا منـفعـلين بـتـيـارـاتـهـ التي تـهـبـ شـتـناـ ذلكـ أوـ أـبـيـناـ أوـ تـغـافـلـناـ؛ فـلـمـ يـعـدـ الـأـمـرـ خـيـارـاـ فـيـ هـذـاـ الزـمـنـ الـذـيـ تـشـكـلـ ثـورـةـ الـاتـصـالـاتـ وـسـائـلـ وـرـغـبـاتـ وـحـاجـاتـ إـحـدىـ عـلامـاتـ الـفـارـقةـ.

وهـذاـ ماـ قـلـناـهـ فـيـ أـكـثـرـ مـرـةـ، وـمـاـ دـعـونـاـ إـلـيـهـ مـخـتـلـفـ الـقـادـرـينـ جـمـاعـاتـ أوـ أـفـرـادـ، مـسـتـقـلـينـ أوـ مـتـعـاوـنـينـ وـهـوـ الـأـفـضـلـ.

وـمـنـ هـنـاـ، فـإـنـ مـنـ الطـبـيـعـيـ، وـنـحـنـ نـشـغـلـ بـالـفـعـلـ الثـقـافـيـ، وـنـعـملـ فـيـ هـذـاـ المـنـحـىـ بـالـذـاتـ، أـنـ نـحـتـفـيـ بـظـهـورـ دـوـرـيـةـ أـخـرـىـ، تـهـمـ بـالـتـرـجـمـةـ مـوـضـوعـاـ وـبـالـتـرـجـمـاتـ مـوـضـوعـاتـ فـيـ شـتـىـ مـجـالـاتـ الـمـعـرـفـةـ؛ فـمـجـلـةـ "ـجـسـورـ"ـ الصـادـرـةـ حـدـيـثـاـ عـنـ وزـارـةـ الـثـقـافـةـ، رـاـفـدـ ثـقـافـيـ آـخـرـ، وـمـعـبـرـ إـنـسـانـيـ هـامـ، وـمـنـبـرـ فـكـريـ ضـرـوريـ، يـسـتـحقـ كـلـ التـرـحـيبـ، وـيـبـعـثـ عـلـىـ الغـبـطـةـ وـالـسـرـورـ، وـيـؤـكـدـ جـدـيـةـ الـهـاجـسـ الثـقـافـيـ وـالـدـوـافـعـ الـإـيجـابـيـةـ وـالـغـايـاتـ النـبـيلـةـ.. وـلـاـ سـيـماـ أـنـ لـلـجـهـةـ الـمـصـدـرـةـ جـهـودـاـ وـخـبـرـةـ وـتـارـيخـاـ وـحـضـورـاـ وـفـعـالـيـةـ لـعـقـودـ مـنـ الزـمـنـ، عـبـرـ الإـصـدـارـاتـ الـمـتـوـعـةـ مـنـ كـتـبـ وـدـورـيـاتـ.. فـتـأـتـيـ "ـجـسـورـ"ـ إـضـافـةـ مـهـمـةـ إـلـيـهاـ، وـإـلـىـ الـإنـجـازـاتـ الـأـخـرـىـ وـالـإـسـهـامـاتـ الـمـسـتـمـرـةـ فـيـ الـمـؤـسـسـاتـ الـأـخـرـىـ كـاـتـحـادـ الـكـتـابـ الـعـربـ؛ وـخـصـوصـاـ مـجـلـةـ "ـالـآـدـابـ الـعـالـمـيـةـ"ـ الـتـيـ مـضـىـ عـلـىـ اـنـطـلـاقـتـهاـ أـكـثـرـ مـنـ ثـلـاثـةـ عـقـودـ وـنـصـفـ الـعـقـدـ.

كـمـاـ أـنـ مـرـاجـعـةـ لـمـاـ اـحـتوـاهـ الـعـدـدـانـ الصـادـرـانـ حـتـىـ الـآنـ مـنـ "ـجـسـورـ"ـ، وـالـهـمـمـةـ الـتـيـ نـعـرـفـهـاـ لـدـىـ الـمـشـرـفـينـ، وـالـانـفـتـاحـ الـذـيـ نـأـمـلـهـ عـلـىـ مـخـتـلـفـ الـشـرـائـعـ وـالـمـهـتـمـيـنـ وـأـصـحـابـ الـقـدرـاتـ، وـالـعـلـومـ وـالـأـجـنـاسـ الـأـدـبـيـةـ وـالـأـفـكـارـ.. تـجـعـلـنـاـ نـشـقـ بـمـاـ سـتـيـحـهـ

المجلة من فرص للاستفادة من المعين العالمي المتغازر، وما ستضيفه من زاد ثقافي إلى رصيدها الثر، وما تثير من حراك مفيد وأصداء خصبية.

ولا يعني هذا بأية حال اكتمال المشهد والوصول إلى نهاية المطاف، وتحقيق الغاية المنشودة؛ فالفجوة ما تزال كبيرة بين ما يجري من نشاطات ثقافية عالمية، وما يصدر من كتب ودوريات، وما ينشر من إبداعات وأفكار ونظريات، وما يدور من حوارات.. وبين ما نعرفه منها، أو نتابعه في وقت مناسب؛ وما نزال في حاجة إلى المزيد من الجسور التي تؤمن العبور في الاتجاهين، وليس في اتجاه وحيد. وأملنا يبقى ويزداد، ورغبتنا تتضاعف بخطوات جادة أخرى، يقوم بها أصحاب الاهتمام والمسؤولية والإمكانية؛ مما يميز الثقافة أيضاً وأيضاً أن أي مسعى جدي يفيد الكثيرين، وقد تعم فائدته على الجميع، وهو حق وواجب لا يغط حقوق الآخرين ولا يضعف واجباتهم، وليس بديلاً عن أي مشروع آخر، ولا يلغى أي جهد؛ بل يشكل عامل دعم وتحفيز على المزيد من الجهود التي لم يفت أوانها.. وكلما كان الإقدام أقرب والخطو أسرع والاستعداد أميز، كانت الفائدة أكبر، والصدى أعمق وأوسع، والأثر أكثر إقناعاً وجدو. ■

غسان كامل ونوس

أ. الدراسات

- | | | | | | | | | | | | | | |
|--|---|---------------------------|---------------------------------|---|------------------------------|------------------------------------|---------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------|---|---------------------------|-----------------------------------|
| <p>محمد علاء الدين عبد المولى</p> | <p>رامبو من «الآلية» إلى «الإشرافات»</p> | <p>قراءة كافكا</p> | <p>د. عبد الفتى بارة</p> | <p>في معنى عالم اللعبة وكينونة الأثر الفنى عند غادامير</p> | <p>ما بعد الحداثة</p> | <p>ت: عبد السلام الريسي</p> | <p>ماري كلينجز</p> | <p>ت: جاكلين كيلمان فليشير</p> | <p>التقطير في مجال الترجمة</p> | <p>ت: يونس لشـهـب</p> | <p>الثقافة والترجمة والتواصل</p> | <p>ماتيو غيدير</p> | <p>ت: د. محمد أحمد طجو</p> |
|--|---|---------------------------|---------------------------------|---|------------------------------|------------------------------------|---------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------|---|---------------------------|-----------------------------------|



الثقافة، والتزكية، والتواصل

ماتيو غيدير

ت: د. محمد أحمد طجو

ترجمة الثقافة

إن مفهوم الثقافة مهم في مجال التواصل متعدد اللغات، لأنّه يساعد على تصور وحدة الإنسانية في تنوعها بعبارات تختلف عن العبارات البيولوجية. ويقدم هذا المفهوم أكثر الأجوبة شفاءً لمسألة الاختلاف بين الشعوب. فالإنسان في جوهره كائن ثقافي، وكل ما يقوم به مشبع بثقافته. ويُعد إدراك هذا الأمر مفتاحاً لمقارنة الاختلافات والتشابهات الثقافية بين البشر.

(1) (ترجمة الفصل السادس من كتاب التواصل متعدد اللغات. الترجمة التجارية والمؤسساتية:
La communication multilingue. Traduction commerciale et institutionnelle
ال الصادر في عام 2008 عن دار النشر de boeck)

يتميز التأمل في مفهوم الثقافة في العلوم الإنسانية والاجتماعية باتجاهات عدّة. ويمكن تحديد هوية مدرستين أساسيتين تجمعان بين مختلف المفاهيم الحالية للثقافة. والمدرستان إرث من القرن التاسع عشر: هناك، من جهة، المفهوم الفرنسي *culture*، الذي يعبر عن نزعة إنسانية وعمومية؛ ومن جهة أخرى، المفهوم الألماني *kultur*، الذي يعبر عن نزعة عرقية وتخصيصية *particulariste*.

يسعى مفهوم الثقافة الألماني إلى إبراز كل ما يخص شعباً ما، وما يميّزه عن الشعوب الأخرى. إن هذه الحاجة إلى التخصيص ناجمة عن انقسام سياسي يريد المفكرون الألمان التغلب عليه من خلال وحدة ثقافية. وأما في فرنسا، فالوحدة السياسية أمر مقرر ولا حاجة لتعزيزها، الأمر الذي يفسّر كيف أن أفكار التسوير والثورة الفرنسية طبعت المفهوم الفرنسي بطابعها مرتكزة على صفة الإنسانية، وذلك في إطار رؤية شاملة وكوبية.

خلاصة القول: إن الاتجاه التخصيصي الذي تسوده فكرة التنوع يؤكّد أنه لا توجد ثقافة واحدة وإنما ثقافات قومية عدّة، بينما يؤكّد الاتجاه العمومي الذي يعلّي من شأن الوحدة أن التنوع مظاهر من مظاهر وحدة الثقافة الإنسانية. ويفضل البعض ممن تأثروا بهذين الاتجاهين الثقافة من دون اعتبار الاختلافات بين المجموعات الإنسانية؛ بينما يتمسّك آخرون بالاختلافات التي تقودهم إلى الكلام على ثقافات مختلفة؛ لا بل عدّة.

لقد طبعت مختلف استراتيجيات التواصل متعدد اللغات بأحد هذين المفهومين. ويمتدح البعض توحيد الثقافة إيماناً منهم بثقافة كوبية توحد الكائنات الإنسانية؛ بينما لا يؤمّن البعض بهذا التوحيد، وذلك بسبب وجود ثقافات عدّة ومجموعات ثقافية. وهكذا يتبنّى المرء منهجاً تواصلياً معيناً حسب تصوره للثقافة. وهذا صحيح كما رأينا، ليس فقط بالنسبة إلى تكييف الإعلانات، ولكن أيضاً بالنسبة إلى توطين موقع الويب التجارية والمؤسسية.

تمر هذه المناهج العملية غالباً بمقاربتين تصوريتين للثقافة تبدوان متناقضتين⁽¹⁾: ولكنهما متكمالتان للغاية. يتعلق الأمر بالمركزية العرقية *ethnocentrisme*

(1) (نزعة في الإنسان لرفع شأن قومه وبلده. المترجم).

وبالنسبة *relativisme*. يتمحور الجدل إذن حول مفهومي ترتيب الثقافات في طبقات، ورفض كل نوع من الترتيب. ولكن التوفيق بين المفهومين بوصفهما مبدأين منهجين ممكن، ويساعد على اندماج «الثقافة» اندماجاً أفضل في عملية التواصل متعدد اللغات.

يتصور التقليد الفرنسي الفرد كائناً يميل طبيعياً إلى أن يكون «عرقياً»؛ أي مدركاً لخصوصيات ثقافية تجعل منه جزءاً من ثقافة متميزة عن الثقافات الأخرى. ولكن ينبغي ألا يكون هذا الإدراك مرادفاً لأي تراتبية ثقافية مقترنة بالعرقية غالباً. ففي حين إن النظرة المركزية العرقية تميز في الواقع ضمن مجموعة من الثقافات ثقافة «المتفوقة» أو «أفضل»، نجد أن النظرة النسبية تسعى إلى تحديد هويتها من دون ترتيبها، ومن دون محظ الاختلافات الثقافية. إن الثقافة تقوم دائماً على نظام، وليس أبداً تابعة كلياً أو مستقلة كلياً، حتى عندما تكون «خاضعة» سياسياً واقتصادياً (غرينيسون وباسرون 1989 Grignon et Passeron 1989). وإن كان ينبغي معرفة تقدير الارتباط، أو بالأحرى الترابط، فإنه ينبغي أيضاً، بفضل تطبيق دقيق للمبادئ المنهجية، معرفة كشف الاستقلال الذي يميز كل نظام ثقافي.

إن هذين المفهومين، أي «النظرة العرقية» و«النسبة الثقافية» يمكن أن يسمحا بدراسة الثقافات ضمن توازن ليس من السهل دائماً بلوغه، ولاسيما في مجال التواصل الذي يسعى لأن يكون فعالاً. وإن توضيح مفهوم الثقافة يمر أيضاً عبر تحديد علاقات الثقافة باللغة التي تحضنها. وإن الآراء عديدة في هذا الخصوص ومتباعدة بالنسبة إلى التأثير الذي يمكن أن تمارسه إحداهما على الأخرى («الثقافة» و«اللغة»).

إن أعمال ساير وورف Sapir et whorf، في مجال العلاقات بين الثقافة واللغة، هي من أكثرها شهرة، وقد أشارت دراسات عديدة. لن أعود إلى هذه النظريات، ولكنني سأتوقف عند فكرة أساسية تقول بوجود علاقة قوية جداً بين اللغة والثقافة في الخطاب (كاتان 1999 Katan 1999). وإن كانت كل لغة تملك طريقة خاصة بالتعبير عن الثقافة والمفاهيم - لكل لغة مفرداتها وتراكيبها وقواعدها - فإن ذلك لا يعني أنها لا تستطيع تصور مفاهيم ثقافات أخرى وأفكارها، وفهمها، وحتى التعبير عنها.

هناك في هذا الصدد معسكران مختلفان: يرى البعض أن اللغة تؤثر في الثقافة وتساعدها، ليس فقط على وصف الواقع، وإنما أيضاً على نمذجتها؛ ويعد البعض الآخر أن اللغة تعكس الثقافة، وأنها ناطق فعلي باسم تجلياتها وقيمها، و وسيط من جملة وسطاء آخرين. وهكذا، لا يمكن إنكار العلاقات بين اللغة والثقافة، ولكن اللغوي والثقافي يبدوان حقلين متميزين، ومستقلين عن بعضهما بعضاً (ladmiral et Lipianski 1989: 97).

إن اللغة لا «تعبر فقط» عن واقع موجود مسبقاً، وهي أيضاً الحقل الذي يتشكل فيه هذا الواقع. وهي طريقة مفضلة للوصول إلى الثقافة، ليس فقط لأنها تقدم لنا صورة عنها، ولكنها أكثر من ذلك لأنها تسعى إلى إنتاجها (ladmiral et Lipianski 1989: 101).

يمكن، انطلاقاً من التوضيحات السابقة، تحديد «القاسم الثقافي المشترك» لكل مجتمع، وهي ثقافة أكبر عدد من الأفراد تم اكتسابها بتأثير الآخرين، في إطار العلاقات العائلية والاجتماعية، ولكن أيضاً من خلال وسائل الإعلام، سواء بالتبسيط، والاستيعاب، والتшибع، والتقليد، أو بالتلقي أيضاً.

يطلق غاليسون Galisson على هذا القاسم الثقافي المشترك اسم «شحنة ثقافية مشتركة» Charge Culturelle Partagée (C.C.P.). وتعرف هذه الشحنة بأنها «القيمة المضافة» للدلالة العادية للكلمات. وهي غير مفهرسة في القواميس اللغوية، ولكنها تنتمي إلى المجال البراغماتي: إنها تتعلق بالعلاقة التي تبنيها العالمة اللغوية مع مستخدميها وليس مع علامات اللغة الأخرى (Galisson 1987: 134).

يمكن أن يؤمن مفهوم «الشحنة الثقافية المشتركة» دخولاً عملياً إلى مجال الترجمة والتواصل متعدد اللغات. وإن أكثر الناس، باستثناء ثنائية اللغة، تعلموا لغة أجنبية من دون التركيز على القيمة الثقافية للكلمات. ومن هنا جاءت النصيحة الشائعة جداً بالعيش لفترة معينة في بلد اللغة الأجنبية بهدف فهمها فهماً أفضل.

إن اختلاف اللغات الثقافي، المهم على وجه الخصوص لنجاح الترجمة والتواصل، يفسر بسهولة بسبب موضوعية المدلول وذاتية الشحنة الثقافية المشتركة: «إن موضوعية المنهج الدلالي وذاتية المنهج البراغماتي يفسران إذن جيداً أن علامات

متعادلة في لغتين مختلفتين»، (الناشئة وبالتالي عن تقطيع الواقع نفسه découpage أي الناشئة عن المرجع نفسه référent يمكن أن يكون لها مدلولات signifiés متطابقة وشحذات ثقافية مختلفة. مثال ذلك أن الكلمة «بقرة» vache لها بلاشك المدلول نفسه في الهند وفي فرنسا (أنتي الثور)، ولكن ليس الشحنة الثقافية المشتركة نفسها: البقرة «المحمية» لأنها «قدسية» في الهند، في حين أنها «تُستغل» في فرنسا لأنها «مصدر للغذاء» (Galisson 1987: 138).

إن تكافؤ الكلمات في الألسن؛ أي تطابق مدلولاتها، لا يعني توافق شحذاتها الثقافية. ومن هنا جاءت صعوبة ترجمة الرسائل التواصلية من لغة إلى أخرى.

2- التواصل بين الثقافات

يسمح الحديث هنا عن التواصل بين الثقافات بإبراز الجانب الحيوي للثقافة، المهم على وجه الخصوص للترجمة. وإن العلاقات والمبادلات بين الثقافات المختلفة تساهمن في تكوينها وتطورها المتبادل. ييد أن المهم في التواصل الثقافي هو على الأصح مجاله التفاعلي، في مقابل المجال المقارن في التواصل اللساني (لاميرال ولبيانسكي 10: 1989). (Ladmiral et Lipianski 1989: 10)

إن التواصل بين الثقافات يثير صعوبات لأنه يتجاوز المعرفة اللغوية. الواقع أن اللغة ليست سوى «قمة جبل الجليد المغمورة» (Katan 1999). وإننا نعتقد غالباً أن عدم تكلمنا اللغة نفسها هو العائق الوحيد الذي يمنعنا من التفاهم، في حين أن إتقان لغة أجنبية لا يضمن بمفرده التفاهم بين أناس مختلفي الثقافات، إن لم تصاحبه معرفة الثقافة المعنية.

ولهذا السبب لا يمكن أن يتم تكيف التواصل من دون اعتبار جدي لمختلف الجوانب الثقافية المتعلقة بالموضوع: «ينبغي أولاً إدراك أن المقصود بالتواصل بين الثقافات العلاقات التي تنشأ بين أشخاص أو مجموعات تنتمي إلى ثقافات مختلفة. فال مهم هنا هو الفعل العلائقى حتى وإن حمل معه خلفية من التصورات، والقيم، والمدونات، وأساليب الحياة، وأنماط التفكير الخاصة بكل ثقافة» (لاميرال ولبيانسكي 11: 1989). (Ladmiral et Lipianski 1989: 11)

إن ذلك يفسر سبب اهتمام المعلنين بمختلف «الأساليب القومية»: إنها مرآة الثقافات المحلية (Mooij 1998). ولكن، ليكون هناك تواصل فعلي بين الثقافات، ينبغي على المترجم أن يوضح أحياناً قيمة ومرجعيات ثقافية، وأيديولوجية، وظرفية، وجودية، لأن «اللغة ليست مجرد أداة للتواصل؛ إنها أيضاً تعبير عن الهوية الثقافية» (Ladmiral et Lipianski 1989: 17).

يرى العالم الإنساني الأمريكي إدوارد هيل Edward T. Hall أن كل ثقافة تمتلك نظام عمل خاصًا. تفسر صعوبة معرفة النظام الخاص (الضموني والفطري) بكل ثقافة بحقيقة أنها لا تكتشف فعلياً إلا من خلال مقارنتها بالأنظمة الأخرى. وقد قادت هذه الملاحظة هيل إلى دراسة مختلف أشكال التواصل في ثقافات عده. استدل هيل في دراسته على التحكم بالسياق والزمان والمكان في كل ثقافة.

تساعد هذه المعالم على تحديد نمطين أساسين من الثقافات وفقاً لمميزاتها السياقية والزمانية-المكانية. يتم التواصل في كل ثقافة في سياق غني نوعاً ما حسب درجة توضيح الرسالة. يعني ذلك أن رسالة قليلة الوضوح غنية سياقاً، وأن رسالة واضحة جداً فقيرة سياقاً. يدور الكلام عندئذ على ثقافات غنية السياق وثقافات فقيرة السياق (Hall 1979).

يرى هيل بذلك أن معظم الثقافات الآسيوية غنية السياق، وأن الثقافات الغربية فقيرة السياق، ولكن كل ثقافة فريدة في منظومتها الإرجاعية (الإحالية) الخاصة بها. وهكذا تقع الصين واليابان على سبيل المثال على حدود extrémité «السياق الغني»، بينما تقع ألمانيا وسويسرا والولايات المتحدة في طرف «السياق الفقير». ومن الثقافات الغربية «غنية السياق» ثقافات جنوب أوروبا، وذلك على العكس من ثقافات الشمال.

يشير مقياس هيل إلى اتجاهات كبرى أكثر من إشارته إلى حقائق تواصلية. وإن ذكر الاتجاهات يعني أنه لا توجد ثقافات غنية السياق أو فقيرة السياق كلياً. ويتم التواصل في سياق غني نوعاً ما حسب المجالات، والأوساط، والمتكلمين. هذه على سبيل المثال حالة السياق الثقافي الفرنسي: لم يكن أبداً من السهل جداً على الأوريين في الشمال أو الأمريكيين أو الإنجليز فهم الغاليين Gaulois. ربما لأن الثقافة

الفرنسية خليط معقد من المؤسسات والمواقف التي يتراوح سياقها غنياً أو فقيراً بالتناوب. وإنه ليس من الممكن دائماً بالنسبة إلى الأجنبي أن يهتدى إلى طريقه فيها (هيل 1979: 109).

إن إدراك الرسائل ذات السياق الفقير في الثقافات الأجنبية أكثر سهولة من إدراك الرسائل غنية السياق؛ فالرسائل الأخيرة راسخة رسوخاً عميقاً في مضمونها لا يدركها ويفهمها كلياً إلا أفراد الجماعة الثقافية أو «المعتادون عليها»، وتختلف عن رسائل السياق الفقير الأكثر مباشرة والخالية من الغموض.

إن هذه الاختلافات السياقية مفيدة جداً لتحقيق التواصل اللفظي وغير اللفظي. وقد تم لهذا السبب إجراء دراسات عدّة لإعلانات دولية أخذت بعين الاعتبار سياقات هيل، ولاسيما تحليلاته المتعلقة بالأبعاد الثقافية للزمان والمكان.

وهكذا يتغير مفهوم المكان من ثقافة إلى أخرى، ما يشكل عائقاً أمام التواصل. يقدم هيل على سبيل المثال عادة العمل في مكتب مغلق الباب لدى الألمان، وذلك على العكس من زملائهم الأميركيين الذين يرون أن الباب المغلق قد يعني أنهم سيثوّر المزاج أو منزعجون من أمر ما (هيل 1966 Hall).

ينطبق الأمر نفسه على الزمان الذي يتغير الإحساس به أيضاً من ثقافة إلى أخرى (هيل 1983 Hall). يساعد الاختلاف بين الزمان أحادي اللون temps monochrome والزمان متعدد الألوان temps polychrome على تمييز الأشخاص الذين لا يقومون إلا بمهمة واحدة من القادرين على القيام بأعمال عدة ومتابعتها في الوقت نفسه. وقد لوحظ وجود علاقة متبادلة بين الثقافات غنية السياق والزمان متعدد الألوان من جهة، وبين الثقافات فقيرة السياق والزمان أحادي اللون من جهة أخرى. لكن هذه الاتجاهات الزمانية يمكن أن تتغير وفقاً لمجالات الحياة والمواقف التواصلية. هذه هي على سبيل المثال حالة الثقافة اليابانية أحادية الزمن في العمل، ومتعددة الزمن في العائلة.

يتصنف نموذج هيل الثقافي بأنه يضفي أهمية كبيرة على الجانب غير اللفظي وغير المحدد في الثقافة، مهما كان البعد المدروس: الأبعاد السياقية، والزمانية والمكانية. ولذلك ينبغيأخذ هذا الطابع الضمني، والخففي، والصامت للتواصل بين الثقافات بعين الاعتبار، الذي يصعب جداً التحكم به، والذي يبدو مع ذلك مهماً جداً للعلاقات بين الثقافات بعامة ولعملية الترجمة بخاصة.

تعد المدرسة الهولندية (هوفستيد Hofstede، ومواج Mooij، ويوزيونير Usunier) أن الثقافة تشبه «برمجة ذهنية» تقوم على قيم تم تعلمها في السياق الأصل. وتوضح أعمالها وجود تداخلات بين المكونات الثقافية وتنظيم الشركات. وقد طبق المبدأ خماسي الأبعاد الذي وضعه بنجاح في التسويق الدولي (يوزيونير 1999). فكل ثقافة قومية في هذا النموذج تتكون من أبعاد تقوم على أنظمة من القيم القابلة للتكميم (لتحديد كميتها). فالشبكة التي تساعد على تحديد الهوية تقوم على «خمسة أبعاد كونية»:

- 1- التوجه الزمني.
- 2- التحكم بالمخاطر.
- 3- الفارق التسلسلي.
- 4- الذكورة- الأنوثة.
- 5- الفردانية.

تمثل النقاط التي أعطيت لكل دولة وفق هذه الشبكة متوسطاً، لأن أفراد الدولة نفسها ليسوا جميراً متماثلين في دمجهم هذه الأبعاد. وهكذا، تظهر الثقافات الآسيوية في ما يتعلق «ببعد التوجه الزمني» زمناً أكثر طولاً للأحداث، يقترب بتقويم للعلاقات بين الأشخاص، بينما تعمل الثقافات الغربية في سياق مقاربة «تصالحية»؛ حيث يضطر الناس بسبب ثقافتهم إلى تفكير قصير الأمد، وإلى الاهتمام قليلاً بالعلاقات بين الأفراد.

وأما بخصوص «بعد التحكم بالمخاطر»؛ أي الطريقة التي يتداول فيها أفراد مجتمع ما المخاطر، فيلاحظ أن الثقافات لا تنظر إلى المخاطرة بالطريقة نفسها: إن بعضها يشجعها، وبعضها الآخر يتتجنبها. فالفرنسيون على سبيل المثال يخاطرون قليلاً عندما نقارن سلوكهم في التجارة والأعمال مع سلوك الأميركيين. ينتج عن ذلك أن المفاوضات التجارية معهم تستغرق وقتاً أطول.

يتعلق «بعد الفارق التسلسلي» بدرجة التفاوت المنتظر والمقبول لدى أفراد مجتمع ما: احترام التسلسل بين الرؤساء وموظفيهم، والفارق بين من يتمتع بتأهيل عال ومن لا يحمل أية شهادة. إنه لمن المعروف أن الأميركيين أقل تعليقاً بالتسلسلات وبمظاهرها الرمزية، وذلك على العكس من الفرنسيين والألمان الذين يولونها أهمية كبيرة.

يساعد «بعد الذكرة - الأنوثة» على قياس الأهمية الممنوحة للتعاون والتكافل والمحيط الاجتماعي (قيم أنثوية)، أو على العكس من ذلك، للطموح، والسلطة، والتملك (قيم ذكورية). ففي المناوشات التجارية، تولي الدول التي تكون فيها الصفة الغالبة ذكورية (الدول الأنجلوسكسونية) أهمية كبيرة للحجج العقلية، بينما تعطي الدول التي تكون فيها الصفة الغالبة أنثوية (مثل الدول الاسكندنافية) أهمية أكبر للحجج العاطفية.

وأما الفردانية بصفتها بعدها فهي تخبر عن تقويم الحرية والاستقلال في بعض المجتمعات. إن هاتين القيمتين تأتيان في المقدمة في البلدان فردانية الثقافة مثل بريطانيا العظمى، والولايات المتحدة؛ الأمر الذي يجعل الانفتاح على الخارج طبيعياً أكثر. وبالمقابل، يذوب الفرد في الجماعة في البلدان التي تتمتع بثقافة جماعية قوية، ويشكل حلقة صغيرة بين أعضائها.

تستمر هذه الأبعاد وتظهر في التواصل متعدد اللغات رغم عولمة الاقتصاد والتجارة. إن تحليل العلاقات الثقافية يساعد على توضيح ظاهرة المثقافة acculturation وليس التوحيد الثقافي. يلاحظ في الواقع أن الإنسانية آلة لصنع الاختلاف. وكل ثقافة، وكل جماعة تصون تحفظها، وتدافع عن هويتها بوضع البضائع المستوردة في سياق جديد. وتشكل أقطاب إبداع ثقافي آخر بفعالية توازناً في مقابل الإبداع الأمريكي، ولا سيما في أوروبا، وأسيا، وأمريكا اللاتينية. وينبغي عدم تبسيط الثقافة ووظائفها العديدة إلى الصناعات، وإلى سوق المنتجات «الثقافية» [...] إن الخلط بين الصناعات الثقافية والثقافة، يعني عدَّ الجزء كلاً «(وارنيه Warnier 1999: 106).

يعبر آنهولت (Anholt 2000) عن رأي مماثل، ويرى أن سيطرة الثقافة الأمريكية في التجارة الدولية نتيجة مصادفة محدودة في فترة معينة، هي نهاية القرن العشرين، ولا تهدد ثقافات كوكبنا الأخرى الأكثر قدماً، والأكثر رسوخاً في أرض عمرها أحياناً آلاف السنين: الثقافة الصينية، واليابانية، والهندية، والعربية، وكل الثقافات القديمة التي ينبغي عدم بخس قدراتها على المقاومة واستعدادها للتغير والتكيف.

إن مفهوم الإنسانية المكونة من ثقافات لا تزول بالتأثير في بعضها بعضاً ماثل أيضاً في تحليلات القمة العالمية لمجتمع المعلومات (SMSI, Genève 2003) التي تشجع التنوع اللغوي والثقافي. وإذا كنا في الواقع نعيش في عصر يتميز بزوال

الحدود المتزايد، فإن كوكبنا أصبح هذه القرية التي تجعل منا «مواطني العالم». يؤدي هذا الاتماء المشترك إلى ثقافة جديدة في طور الولادة، متشابهة ومختلفة في أن معًا مع الإسهامات الثقافية التي صنعتها، وهي ثقافة التواصل مع الآخر بلغته، وإنما انطلاقاً من سماتنا الخاصة. وباختصار، تسهل الترجمة إمكانية تواصل متعدد اللغات يراعي التنوع اللغوي والثقافي.

ويقدم التواصل المؤسسي في هذا الصدد أمثلة مفيدة في مجال الصحة العامة. وتساعد دراسة الحالات المقدمة لاحقًا على إدراك إشكالية التعددية الثقافية في التواصل متعدد اللغات.

3- التواصل متعدد اللغات والتعددية الثقافية:

يشكل مجال التواصل الطبيعي والتواصل في الصحة العامة أمراً جديداً. ومع ذلك، يشهد هذا التواصل توسيعاً دائماً: تشكل أنفلونزا الطيور، والبدانة، والاكتئاب، والأمراض المرتبطة بالتدخين الكلم نفسه من الموضوعات الطبية التي تحاول مختلف الهيئات الوطنية والدولية «التواصل» بشأنها.

والواقع أن التواصل في مجال الصحة العامة أصبح ضرورة. فوراء التواصل «الجيد» تكمن تحديات حقيقة تتعلق بصحة السكان. ينبغي على سبيل المثال القيام بالتوعية لتفادي تهديدات محتملة، وكذا تهيئة السكان. لنفكر بالتواصل حول أنفلونزا الطيور وحول وباء عام. تدرج موضوعات الصحة بشكل عام في الحملات الإعلانية، وتتصبح بذلك أولويات في الصحة العامة على مستوى منطقة أو عدة دول. يتم هذا عبر الأنترنت، ولاسيما من خلال الموقع المؤسسي المخصصة للصحة. وتطرح عندئذ مسألة إدارة التنوع الثقافي للسكان في تنفيذ حملات التوعية الأساسية هذه. هناك، بطريقة مبسطة جداً، نمطان رئيسيان من التواصل يمكن تمييزهما على الشبكة العنكبوتية:

1- التواصل متعدد الثقافات الذي يركز فيه الفاعلون على ما يميز المجتمعات أو مختلف المجموعات الاجتماعية والعرقية المستهدفة؛

2- التواصل بين الثقافات الذي يركز على ما يوحد بين السكان، والذي يبرز النقاط المشتركة بين المجموعات السكانية والثقافية الأصل.

تؤدي هاتان المقاربتان المتباينتان إلى اختلافات مهمة على المستوى التواصلي، لأن التنوع اللغوي والثقافي لم يؤخذ بعين الاعتبار بالطريقة نفسها. ولهذا يلاحظ

وجود معالجة مميزة حسب البلدان. ولتوسيع هذه التوجهات، سوف أحلل نموذجين رئيين: النموذج الأمريكي القائم على التعددية الثقافية، والنماذج الفرنسي الذي يستند إلى الحوار بين الثقافات.

3-1- النموذج الأمريكي:

يراعي نموذج التواصل الأمريكي متعدد اللغات المجموعات اللغوية والثقافية، فيعدّها كياناً علاجياً. ويشكل تصوره الصحي القائم على تقديم خدمات توضيحاً جيداً لأخذ التنوع بعين الاعتبار. إن تقديم الخدمات هذا موجه في الحقيقة إلى المجموعات السكانية التي تعيش على الأرض الأمريكية، والتي تعدّ متميزة ومختلفة رغم تكوينها الأمة الأمريكية.

وهكذا، إذا نظرنا إلى الموقع الرسمي الخاص بوزارة الصحة الأمريكية، فيمكّنا الملاحظة ابتداء من المسمى «الخدمات الصحية والإنسانية» Human Services & Health مفهوم «الخدمات». إن هذا الخيار التواصلي يكشف عن النظر إلى الصحة من زاوية تقديم خدمات لأشخاص يعانون قبل كل شيء زبائن. وعلى العكس من ذلك، ينظر إلى هذه الكلمة بعين الريبة في فرنسا، ولا سيما الحرفيين في مجال الصحة. وإن كانت «إدارات الزبائن» موجودة حقيقة في المستشفيات الفرنسية، فإن فئة «الزبائن» قليلة الاستخدام في الحياة العملية.

تظهر هذه الفئة في الموقع الأمريكي على الصفحة الرئيسية. ويستخدم موقع وزارة الصحة لذلك التسمية «فئات خاصة من السكان Specific Populations»، التي تستحق اهتماماً خاصاً (يمكن الاطلاع على نسخة من الشاشة على الموقع www.guidere.org).

عندما يصل مستخدم الانترنت إلى العنوان Specific Populations، فإنه يجد نفسه أمام فئات من الأشخاص مصنفين وفق مختلف أنماط التمييز: تمييز جنسي Gays & Immigrants & Lesbians، وسياسي Ethnic & racial Minorities، وعرقي Refugees، واجتماعي Homeless، وحرفي Agricultural Workers، إلخ.

لا يوجد على مستوى رؤوس العناوين أي مدخل خاص باللغة. وقد وضعت لخدمة مستخدمي الانترنت نصوص بمحظوظ اللغات ضمن الفئات الموضوعاتية. وإن كان تنوع المعلومة اللغوي متوفراً فعلياً في الموقع فإنه لا يمكن الوصول إليه مع ذلك على الفور.

تساعد دراسة الموقع الحكومي المخصص للنساء (www.womenshealth.gov) على تعميق إشكالية التنوع اللغوي للتواصل. الواقع أن الرسالة الموجهة للنساء اللواتي يعيشن على الأرض الأمريكية تقدم مثالاً مهماً لتكيف التواصل حسب النموذج الأمريكي، نظراً لأن المعلومات تقوم على معايير عرقية.

وهكذا يظهر بوضوح على الشريط العلوي في الموقع الحكومي المخصص لصحة النساء كلمة Minority (أقليات). تخاطب الصفحة الرئيسة «أقليات نسائية» لإعلامها بأمور تتعلق بصفحتها Minority Women's Health. إن مختلف الأقليات المستهدفة مفصلة في العمود الأيسر من الموقع. يتضمن هذا العمود تعداداً للفئات العرقية المستهدفة:

«African Americans», Hispanic Americans/, «Latinas», «Asian Americans/ Pacific Islanders and Native Hawaiians», «American Indian and Alaska Natives».

وتوجد على الصفحة نفسها (أعلى الصفحة) صور نساء توضح الفئات المعنية، فكل صورة ترافق بصرياً إحدى الفئات العرقية المذكورة.

توضح هذه الصفحة من الموقع تواصلاً موجهاً للأقليات، لأن الرسالة تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات هذه الأقليات في مجال الصحة. فهناك لكل أقلية من النساء تمييز للإشكاليات الصحية الخاصة، وعلى نطاق أوسع، وللأمراض التي يصبن بها غالباً.

وهكذا يشير النص في العنوان المخصص للنساء الأمريكيات من أصول افريقية African Americans إلى أن بعض الأمراض تصيب تلك النسوة أكثر من النساء بيضاوات البشرة، الأمر الذي يعني حياة أقصر. ويدرك الموقع بالنسبة إلى كل مرض من هذه الأمراض رابطاً يحيل إلى نص تفسيري أكثر تفصيلاً: السرطان، والسكري، والأمراض القابلة للانتقال جنسياً MST، إلخ.

ينبغي بدئ ذي بدء، لإدراك إشكالية التواصل متعدد الثقافات من زاوية لغوية إدراكاً أكثر دقة، التمييز بين نمطين من اللغات: من جهة، اللغات التي يتكلّمها السكان فعلياً، أي لغات الجاليات الموجودة، ومن جهة أخرى اللغات التي يترجم إليها؛ أي الجاليات التي يستهدفها التواصل متعدد اللغات.

يوجد على سبيل المثال جالية عربية كبيرة في الولايات المتحدة، يجد أنها لا تجد في الموقع الحكومية المخصصة للصحة التي تم تصفحها لغاية هذه الدراسة أية

ترجمة إلى اللغة العربية للمعلومات الطبية. فمن وجهة نظر تواصيلية بالمعنى الدقيق، لا شيء يبرر التركيز على بعض الجاليات واستبعاد جاليات أخرى. إن وجهة النظر الطبية هنا تسبّب الاعتبارات اللغوية والثقافية من دون أن تكون وجيهة بالضرورة. إن دراسة الموضع المخصص لصحة نساء «الأقليات» معأخذ مسألة التركيز على بعض الجاليات بعين الاعتبار تؤدي إلى الملاحظات التالية:

- أولاً: هناك بخصوص فئة «النساء الآسيويات» دليل صحي جيد متوفّر على الموضع باللغة الصينية (من دون أية ترجمة إلى اللغة الإنجليزية).
- ثانياً: إن كل النصوص المتعلّقة بالنساء الأفريقيات والهنديات محررة بالإنجليزية، ومن دون أي ترجمة إلى أية لغة.
- ثالثاً: إن الموضع بالنسبة للنساء من الأصول الأسبانية متوفّر باللغة الأسبانية. وإننا نجد، في الصفحة الرئيسة المتعلّقة بالأقليات رأس العنوان «recursos en español» (معين باللغة الإسبانية)، ولكن هذه الصفحة تحيل إلى صفحة مختلفة. إن التواصل متعدد الثقافات يتجاوز مجرد توفير ترجمة متصلة بالإنترنت للنصوص الطبية إلى لغات الأقليات المعتربرة. وإن تكييف التواصل يتعلق أيضاً بالموضوعات الصحية الموضحة وفق الفئة المستهدفة. وإن مثال النص الذي يخاطب الأميركيّات من أصول أفريقيّة توسيع جيد: إنه يعدد بالتفصيل الأمراض التي تصيبهن أولياً، ويشرحها.

زد على ذلك أن دراسة مختلف رؤوس العناوين توضح أن إشكالية الانتحار على سبيل المثال لا تظهر إلا في الصفحات الموجهة للنساء الآسيويات. فالملونة المتعلّقة بالإدمان على الكحول تخاطب النساء الهنديات على وجه الخصوص. والمعلومة المتعلّقة بالإدمان على المخدرات تخص بصورة رئيسة الفئة الإسبانية. وهكذا نجد أن مضمون كل رأس عنوان خاص بفئة من الأشخاص؛ إذ ترتبط بكل فئة مستهدفة مشكلات صحية خاصة مرفقة بتوضيحات تناسب الهدف. ولهذا السبب ليست كل النصوص متوفّرة في اللغة التي تتوقعها الأقلية المعنية، ولا يتّبع أي رأس عنوان وصول الفئة المستهدفة وصولاً مباشراً للمعلومة من خلال اللغة.

إن تحليل موقع أنجلو سكسوني آخر يساعد على تعميق هذه الإشكالية من خلال مثال ملموس يوضح العلاقة بين المجموعات المستهدفة واللغات المستخدمة. يتعلق الأمر بالموقع الأسترالي المخصص للصحة العقلية.

تعلن الصفحة الرئيسية في هذا الموقع من خلال عنوانها نفسه مقايتها الثقافية Transcultural Mental Health centre :culturaliste من الشاشة على الموقع (www.guidere.org).

يساعد هذا الموقع بشكل ملموس على رؤية الارتباط بين موضوعات صحية محددة واللغات المتوفرة لإعلام بعض الجماعات بهذه الموضوعات. إن المعلومات حول القلق لدى الطفل على سبيل المثال متوفرة باللغة الصينية، الفارسية، والفلبينية، وليس بالصردية والكرواتية والتاييلندية والصومالية. وإن المعلومات حول الأمراض المرتبطة بتسونامي tsunami⁽¹⁾ متوفرة باللغة الصينية والتاييلندية في حين أن المعلومات المتعلقة باكتتاب الأطفال ليست متوفرة بهاتين اللغتين.

تقودني الملاحظات السابقة إلى استنتاج أن ترجمة الرسالة إلى لغة معينة في سياق التواصل متعدد اللغات تشير إلى الهموم الأساسية وإلى الموضوعات الرئيسية لهذا محدد.

2-3- النموذج الفرنسي:

يختلف النموذج الفرنسي على صعيدي النظام الصحي واستراتيجية التواصل في الصحة العامة عن النموذج الأمريكي الذي قدمت خطوطه الكبرى آنفًا.

أذكر في أثناء ذلك بأمر قد يفاجئ بوضوحاً: إن اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية والدستورية في الجمهورية الفرنسية (المادة 2 من الدستور). ينتج عن ذلك أن الفرنسية هي اللغة الوحيدة في الوثائق الرسمية والإعلامية الموجهة من المؤسسات الحكومية إلى المواطنين. الواقع أن هؤلاء المواطنين يعدون مستخدمين يتم احترام اختلافاتهم من حيث المبدأ، ولكنهم يعاملون بالتساوي، وذلك بغرض النظر عن خصوصياتهم الثقافية واللغوية.

(1) (تيار بحري في الباسيفيك الغربي ناشئ عن زلزال أو انفجار بركاني. المترجم).

إن مبدأ العمل هنا في مجال الصحة يتعارض بطريقة مؤثرة مع مبادئ أخرى: هناك، من جهة، مبدأ حصول الجميع على العناية الطبية، وهو نتيجة طبيعية لمبادئ المساواة وعدم التمييز من جهة، ومبدأ الحق في الحصول على المعلومة الذي يعدّ حقاً أساسياً لكل مريض، والذي يقوم على مبدأ تمكين كل مريض من قبول العلاج والأعمال الطبية المتعلقة به بطريقة حرة وواعية.

ثمة تناقض إذن بين حق الجميع في الحصول على المعلومة بمقتضى مبدأ المساواة، وبين معلومة ناقصة لأنها متوفرة فقط باللغة الفرنسية، وهي لغة الإدارة في الجمهورية. وإن كانت « اللغات فرنسا » موضوع تقرير رسمي (تقرير سير كيغليني Cerquiglini في عام 1999) ، فإن ذلك لم يؤد إلى أي إجراء ملموس بالنسبة إلى مستخدم النظام الصحي الفرنسي. ييد أن المستشفى الحكومي - وأكتفي بهذا المثال - يواجه يومياً إدارة التنوع الثقافي، وأن العاملين في المجال الصحي يواجهون الحواجز اللغوية (تركيم Ter quem 2007).

وعلى العكس من النموذج الأمريكي، لا يوجد في موقع وزارة الصحة الفرنسية أي رأس عنوان لدخول المجموعات السكانية الخاصة. وإذا قارنا الصفحات الرئيسة في الموقع الأمريكية والفرنسية، فإننا نلاحظ على الموقع الفرنسي وجود رأس العنوان «موقع المناطق» في المكان المحدد للعنوان «مجموعات سكانية خاصة» Specific populations على الموقع الأمريكي. ييد أن التكيف الوحيد على الموقع الفرنسي - بالمعنى الدقيق - يظهر في العنوان المخصص للأقاليم . ولكن لماذا تم اختيار «إقليم» بدلاً من «عرق» ethnie كمعيار لتكييف التواصل في النموذج الفرنسي؟

إن الإجابة عن السؤال السابق قانونية: تم منذ قرارات جوبيه Juppé في عام 1996 عدّ الإقليم مستوى للتنظيم الصحي في فرنسا. وهكذا، تنظم الخدمة الصحية على المستوى الإقليمي وكالات إقليمية، وتشكل لهذا السبب موقع الويب Web الإقليمية مكاناً تتجلّى فيه جهود التكيف التواصلي.

إنه لمن الممكن في هذا المنظور ملاحظة مثالين من مواقع الويب التي تحيل إلى أقاليم قوية الهوية: كورسيكا la Corse وببروتانيو la Bretagne . وهذا الم Алексан جديران بعض الملاحظات من وجهة نظر تواصيلية.

إن موقع الإقليم الكورسيكي لا ينطوي على أية علامة مميزة باستثناء خارطة كورسيكا الموجودة على الشريط الأمامي في أعلى الشاشة. ونجد ثانية، كما في الواقع الأخرى، أولوية الصحة العامة في الصفحة الرئيسة. وقد تم تحديد هذه الأولوية على المستوى الوطني، وكانت تتعلق، في تلك الفترة، بمحاربة الإدمان على التدخين.

وعلى العكس من ذلك، ينطوي موقع إقليم بروتانيو على تقديم خطى مختلف، ويظهر حضوراً ضعيفاً للغة البروتانية من خلال عبارة الترحيب على الموقع («Degemer mat e Breizh»). ولكن أولوية الصحة العامة على المستوى القومي تظهر ثانية أيضاً على صفحة الموقع الرئيسة (محاربة الإدمان على التدخين). وعندما تتصفح مختلف المواقع الإقليمية نكتشف أن تكيف المضمون التواصلي يتم أساساً وفق معايير جغرافية، وليس عرقية البتة. ويتم التواصل وفقاً لخصائص مثل القرب من البحر، ومن الجبل، أو مشكلات تابعة بالحياة الريفية. ويخصص الموقع البروتاني بذلك عنواناً مستقلاً لأوقات الراحة الممكنة في الإقليم.

خلاصة القول: إن النموذج الفرنسي، خلافاً للنموذج الأمريكي الذي يتوجه فيه التواصل إلى أقليات وجاليات، يؤكّد أهمية الأقاليم والمدن. وإن المشكلات الصحية بالنسبة إلى الأميركيين تتعلق بالجماعات العرقية، في حين أن الأقاليم في فرنسا هي التي تشير المسائل (الطقس المحلي، وظروف الحياة، والتلوث الجوي، إلخ). إن الجماعات والجاليات السكانية مستقرة في واقع جغرافي يشكل معلماً يفيد في توجيه التواصل، مثل انتقال الحق في الأرض في مجال العلاقات الإنسانية. إنها قبل كل شيء في التصور الفرنسي أراض تسكنها مجتمعات معينة (الضواحي، والجزر، إلخ). تشير مسائل خاصة ناجمة عن موقعها الجغرافي (تلود الماء، والفيضانات، والأوبئة، وموحات البرد، والجفاف، إلخ). وأما في النموذج الأمريكي فمن الواضح أن التواصل يهدف إلى بلوغ مجتمعات سكانية معوزة وتوعيتها. وعلى العكس من ذلك، لا يقوم النموذج الفرنسي على الهموم نفسها ولا على المبادئ الغامضة. إن تكيف التواصل وفقاً للأقاليم يقوم على مبدأ عدم التمييز بين المواطنين الذي ينص

على أنه ليس هناك داع في إقليم معين التمييز بين السكان مهما كانت أصولهم وخصوصياتهم.

لم يكن هناك حتى عام 2007 في موقع الويب الفرنسي أي تكيف للتواصل وفقاً للأقلية العرقية، وللمجموعات السكانية الخاصة، وللغات الأصل، ولثقافات الجاليات. ومع ذلك، إنأخذ هذا التنوع اللغوي والثقافي بعين الاعتبار يمثل أهمية مؤكدة: يتعلق الأمر بتسهيل تحمل مسؤولية السكان من الأقليات أو من الضعفاء وذلك بالتواصل حول مشكلات خاصة يمكن أن تتعلق بهم. وإذا كان الهدف من هذه الطريقة تحسين صحة هذه المجموعات الخاصة، وفي ما وراء ذلك، صحة السكان بمجملهم، فإن التواصل يصبح هدفاً حقيقياً للصحة العامة.

4. تبيان الوضع:

إن اللغة في الأشكال المتعددة للتواصل المعاصر لا تنفصل عن الثقافة، لأن الإنسان يوصل الكلم نفسه من الكلمات، والأفكار، والقيم. وقد فتح خبراء التواصل بين الاتجاه العرقي والنسيبة الثقافية طريقةً وسطأً تساعد على نقل الرسالة نفسها بلغات عدّة باحترام الهويات المحلية: إنها طريق الحوار الثقافي *interculturalité*. فالباحث عن الأبعاد الكونية للتواصل يساعد بذلك على تصور حلول مناسبة للحواجز اللغوية الراسخة حتى في المعالم المكانية - الزمانية. ولكن المشكلات في الحياة العملية تستمر، وتظهر أحياناً أيضاً بشكل أكثر حدة عندما تتناول بعض المجالات الحساسة (الدين، والأمن، والصحة والأقليات، إلخ).

وهكذا تواجه السلطات الحكومية ويواجه العاملون في مجال الطب والصحة العامة باستمرار التعددية الثقافية. وإن هذا التعدد الثقافي يدار عامة من خلال التواصل الذي يسعى لأن يكون متعدد اللغات، ولكن ممارسات هذا التواصل تختلف اختلافاً كبيراً من دولة أخرى، ومن منشأة إلى أخرى. يسود في الولايات المتحدة الأمريكية نموذج تفاضلي *differentialiste* يأخذ علماً بالتنوع اللغوي والثقافي للمواطنين، ويتوافق تبعاً لما يقتضيه الأمر، في حين يسود في فرنسا النموذج التكاملـي الذي يتواصل انطلاقاً من نقاط مشتركة بين المجموعات بدلاً من اختلافاتها الذاتية.

إن هاتين المقاربتين يوضحهما في مجال التواصل إدارة مختلفة لعملية تصور حملات التوعية وتنفيذها. إن تكيف التواصل، سواء بين اللغات *interlingues* أم ضمن اللغات نفسها *intralingues*، يتم بصورة مختلفة جذرياً. يؤكّد البعض الشفرة اللغوية، بينما يؤكّد البعض الآخر الرموز الثقافية. وهكذا يمكن بالنسبة للموضوع نفسه تصور تواصل متعدد اللغات يتم بين ثقافات مختلفة أو تواصل عرقي (متمركز حول العرق)، برهاناً على أن التواصل مسألة إدراك حسي وتمثل قبل كل شيء ■.

الَّتِئْزِيرُ فِي مَجَالِ التَّرْجُمَةِ (*)

جاكلين كيلمان فليشير

ت: يونس لشہب (*)

مقدمة

لقد اتسم النظر في الترجمة خلال قرون كثيرة، ولا يزال حتى اليوم، بقيامه على تقابلات ثنائية من نحو: اللسان الأصل/اللسان الهدف، والنص الأصلي/النص المترجم، والترجمة الحرافية/الترجمة الحرة، والترجمة الحرافية/الترجمة المعنوية. وليست هذه التقابلات، كما ثبتت المصطلحية (terminologie)، من الترتيب نفسه تماماً. وبالرغم من التوسع، فإن ظاهرة التوجّه شطر النص الأصلي، أو شطر النص المترجم، تبقى أمراً مركزاً. ويلاحظ التناوب بين هذين التيارين في المواقف الفردية مثلما يلاحظ في المواقف الجماعية في بعض الحقب المحددة. ويبدو أن ثمة عاملين قد لعبا دوراً حاسماً في هذا الجدل. يتعلق أولهما بالعلاقة بين التطبيق والنظرية؛ فقد كان المترجمون يسوغون الاختيارات المجزأة في نشاطهم الترجمي تسويغاً قبلياً، كما كانوا يشيدون المبادئ، التي سوّغت ما أقروه من حلول، في نظريات. وكان التعبير عن هذه المواقف في شكل مقدمات العمل المترجم، أو رسائل المناظرات.

أما العامل الثاني فمتصل بطبيعة النصوص المترجمة، التي كانت تذكى هذا النظر. ويکاد الأمر يكون مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالكتاب المقدس من جهة، وبالأدب، وخاصة بالشعر، من جهة أخرى.

(*) Théoriser la traduction, Jacqueline Guillemin-Flesher, Publication linguistique, Revue française de Linguistique Appliquée, 2/2003, volume VIII, pp: 7 à 18.

(*) أستاذ باحث وشاعر من المغرب.

الترجمة قبل القرن التاسع عشر:

يعود منشأ هذا الجدل في الترجمة إلى العصور القديمة. وإذا كان تفضيل اللسان الأصل (المترجم منه) أو اللسان الهدف (المترجم إليه) اشتغالاً جوهرياً وثابتاً منذ تلك العصور، فمن المستبعد، في المقابل، أن يكون مرد ذلك إلى محض تواطؤ.

لقد كان «سيسرون»⁽¹⁾ أول بادئ بطرح قضية الترجمة، وذلك لأمررين: لأنه أول من عبر عن موافقه من نشاط الترجمة. ولأنه، موازاة مع ذلك، فتح الجدال في القطب الواجب تفضيله. وقد كان، في حقيقة الأمر، ي يريد «التنمية» (latiniser) النصوص الإغريقية. وعبرت غايته التي كانت سياسية وثقافية في الآن ذاته، عن هاجس إثبات التفوق الروماني. وعلاوة على ذلك، أبان على المستوى اللساني عنوعي حاد بتغير الألسن (langues). ولا يمكن استبعاد إمكان أن يكون لهذا المعيار دخل في الموقف المتبني. غير أن قاعدته المشهورة: «ينبغي ترجمة معنى بمعنى، وليس الكلمة بكلمة»، قد أخذ بها المتحizzون إلى النص الأصلي والمتحizzون إلى النص المترجم على حد سواء. وبالنظر إلى غياب معنى محدد تحديداً دقيقاً في كلامه هذا، فمن اليسير فهم علة الاختلاف في تفسير قاعدته تلك.

وفي القرون الوسطى، كان الإبداع الأدبي والترجمة سيان. وعليه، لم يكن «الشوصي» يقيم تفرقة قط بين أعماله الأدبية الأصلية والأعمال التي ترجمها؛ إذ كانت تعد بمثابة إبداع مستقل تماماً، وذي وضع مستقل في علاقته بالعمل الأصلي.

أما في عصر النهضة، وبصفة أخص عند ترجمة «إنجيل لوثر»، فقد ظهر اهتمام جديد، ألا وهو جعل النصوص المترجمة مبينةً، تفهمها عامة الناس. ومن أجل هذه الغاية، نوه «لوثر» باللسان الشائع، وسُوّغ تبديل المصطلحات والبني اللسانية التي لم تكن لتعرف بسهولة في ألمانيا.

وفي القرن السابع عشر، وإلى حد كبير في القرن الذي بعده، شهد تصور الترجمة تحولاً جذرياً؛ ذلك أن المתרגمين، متذرعين بالحرية، غيروا العمل الأصلي إلى درجة يجعل ترجمتهم غالباً اقتباساً، ومن هنا العبارة الفرنسيّة المشهورة: «الجميلات الخائنات».

(1) ماركوس توليوس سيسرون (43-106 ق.م): فيلسوف وشاعر وخطيب روماني.

وإذا كانت التيارات المذكورة، إلى حد الآن، تُفضل النص الهدف، تحت تسميات متنوعة، فإن التوجه إلى النص الأصل، هو أيضاً، وبالرغم من ذلك، كان مُمثلاً تمثيلاً واسعاً. وهكذا، فإن هاجس عدم خيانة الكلام الإلهي، في أثناء ترجمة الإنجيل، وفي مراحل من التاريخ متنوعة، قد أدى إلى احترام الشكل الأصلي، وهو احترام كان يذهب أحياناً إلى غاية النزعة الأدبية في الترجمة. ويمكن أن نذكر في هذا السياق ترجمات الإنجيل القديمة، مثل: (ترجمة الإنجيل المراجعة، 1881-1885) في إنجلترا، و(الترجمة المعيار، 1901) الأمريكية.

وقد كان ثمين النص الأصلي، أيضاً، في صلب الإيديولوجية الألمانية في عصر الرومانسيّة. فكان في الأمر، إذن، تجديد لمنابع لغتها الخاصة، وإثراء لأدبها، بحجة النص الأصلي.

الترجمة في القرن العشرين:

لقد صارت الحال في القرن العشرين أكثر تعقيداً بكثير. بالرغم من استمرار الجدل المركزي المذكور آنفًا، فقد طرأ، موازاة مع ذلك، تغيير جذري في كثير من المؤلفات النظرية. وقد سجل مجيء اللسانيات، حقاً، منعطفاً في المواقف المتبناة.

لقد ظهر تأثير اللسانيات بداية في إطار البنية النظرية، في كل من أوربا الشرقية مع حلقة براغ⁽²⁾، والولايات المتحدة الأمريكية، بداعي من «أوجين نيدا»، رئيس «جمعية ترجمة الإنجيل». وصارت الترجمة، التي عدت حتى هذه المرحلة فتاً، موضوع دراسة علمية. وإن مؤلفات «نيدا»: (نحو علم للترجمة، 1964)، و(بنية اللغة والترجمة، 1975)، وكتابه المشترك مع «شارل طابر»: (نظرية الترجمة وتطبيقاتها)، تشهد أن نظرية الترجمة كانت، ولأول مرة، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظرية اللغة. ولاحقاً، تسرب تأثير اللسانيات إلى باقي أوربا، مع تنوع في الإطارات النظرية.

وقد عبر كثير من المنظرين عن ضرورة الربط بين نظرية الترجمة ونظرية اللغة، ومنهم «جورج مونان» في (مشاكل الترجمة النظرية، 1963)، و«هنري ميشونيك»

(2) حلقة براغ: أُسست بمبادرة من «فيلييم ماتيسيوس» سنة 1926. ومن روادها «رومانت جاكوبسون» و«نيكولا تروبيتسكوي» و«رونني ويليك» و«جون ماكاروفسكي». أصدرت أعمالها في ثماني أجزاء نُشرت بين 1929 وـ 1939.

في (من أجل الشعرية، 1973)، و«جورج سطينر» في (بعد بابل، 1975) و«لويس كيلي» في (التأويل الصحيح، 1979)، و«جون روني لادميرال» في (الترجمة: مسائل من أجل الترجمة، 1979)، و«بيتر نيومارك» في (مقاربات في الترجمة، 1981)، و«أنطوان برمان» في (محنة الغريب، 1984)، و«جون دون» في (من أجل نقد الترجمات، 1995).

غير أن اختلافات واضحة ظهرت بين الكتاب المذكورين، وكانت في مواضع شئ. وقد تجلّت هذه الاختلافات في الغالب، مثلها في ذلك مثل الخصومات حول اللسان الأصل/اللسان الهدف. اليقظة الأولى، تتصل بالعلاقة بين اللسانيات ونظرية اللغة (language). وإذا كان جمهور المنظرين لا يرى ضيراً في الربط بين المفهومين، فعند «هنري ميشونيك» أنهما منفصلان اتفصالاً واضحأً، حيث رفضت اللسانيات بوضعيتها غير ملائمة لنظرية الترجمة. وعلّل هذا الرفض بوحد من المقترفات الأساسية التي وردت في كتابه (من أجل الشعرية، II)، أي: «... إن ترجمة نص معين لا تعني ترجمة اللسان، فالترجمة والتنظير ينصبان على ارتباط نص بنص آخر، لا على ارتباط لسان بلسان آخر.» (ص: 314). ويؤكد ميشونيك، في المقابل، وجوب ربط التفكير في الكتابة والترجمة بإحدى نظريات اللغة، وربط نظرية اللغة، عكسياً، بنظرية في الكتابة والترجمة.

إن «ميشونيك» عندما يهاجم اللسانيات، فهو يقصد أساساً البنوية واللسانيات التحويلية، ومن هذا المنظور أدان مقترفات «أوجين نيد».

وقد كرر «جورج سطينر» هذه الانتقادات في كتابه (بعد بابل). وهو يندرج، مثل «ميشونيك»، في سلك معارضي اللسانيات المجردة، ويؤكد أهمية خصوصية الألسن والثقافات، قائلاً في (بعد بابل): «إن ثمة، في تقديرى، مكاناً لمقارنة ذات اهتمام متفرد يركز على الألسن أكثر من تركيزه على اللسان الواحد.» (ص: 107). إنه يتطلع إلى الترجمة من خلال منظور رحب جداً، يدرج الترجمة في صلب اللسان نفسه، وينهض ضدأً على التوجهات القصوى نحو القطب الأصل أو القطب الهدف، مقترحاً وضعياً ملتبساً متمحوراً على توازن بين القطبين. وسبق لـ«جورج مونان» أن تحدث في هذا الموضوع؛ حيث وضع تصوره بوضوح، منذ أول فصل من كتابه (مشاكل الترجمة النظرية)، بقوله: «لماذا دراسة الترجمة وكأنها اتصال بين الألسن؟ الجواب: لأن الترجمة أولاً اتصال بين الألسن.».

كما خصص جزءاً مهماً من كتابه لدراسة المعيقات التي يمثلها، في فعالية الترجمة، تنظيم معطيات التجربة المختلفة حسب الألسن. أضف إلى ذلك أن الفصل الخامس من هذا المؤلف عنوانه: (الفعالية المُترَجِّمةُ وتعدد الحضارات).

وقد صرخ «جون روني لادميرال»، متبنياً التمييز بين اللسان (*langue*) والكلام (*parole*): «إتنا لا نترجم علامات أخرى، ولا حتى وحدات لسانية بوحدات لسانية أخرى، ولكننا بالأحرى نترجم وحدات كلامية أو خطابية...»، (الترجمة: فرضيات من أجل الترجمة، ص: 206).

ويضع «أوجين نيدا» نفسه على نحو صريح في منظور يتفكر في اللغة وفق بُعدٍ كونيٍّ، وهو يربط، في كتاباته، وفقاً للتقاليد الأمريكية، اللسانيات بعلم السلالات (*ethnologie*). ويميز في العلاقة بين النصين الأصل/المترجم والهدف/المترجم، نوعين من أنواع التكافؤ: التكافؤ الحركي، والتكافؤ الشكلي. يمثل التكافؤ الأول المعادل الأقرب من رسالة اللغة الأصل، والنوع الثاني توافق الوحدات اللسانية على مستوى البنية التركيبية.

تشمل نظرية أوجين المؤلف والمتلقي، وفي هذا ترتبط بنموذج تواصلي ما. ويركز «جورج سطينير»، أيضاً، على ربط نظرية الترجمة بنموذج تواصلي؛ إذ قال: «إن نموذجاً تواصلياً هو في آن واحد نموذج في الترجمة، ونموذج في النقل الأفقي أو العمودي للتدليل (*significance*)⁽³⁾»، (بعد بابل، ص: 45). بيد أنه لا يحصر وظيفة اللغة (*Langage*) في التواصل فقط. والحق أنأخذ النموذج «التواصلي» في الحسبان أو عدمه، أمرٌ مشروط على نحو كبير، بنوع الترجمة الذي تعلق به المنظرون. لكن معياراً ثانياً يفرض نفسه، وهو مرتبط بالأول إلى حد ما، وهو كون هدف الترجمة، عند جمهور المنظرين، لا يمثل رهاناً. ويعد «لويس كيلي» هو الذي أكد ضرورة هذا الأمر تأكيداً صريحاً، حين قال: «ليس المتغير الأساسي موضوعاً من المواضيع، ولكنه مقصد من المقاصد. فالمترجم يقدم، بتعبير «بوهлер»، وظيفة النص الأصل، ويقضي أمر مسؤوليته في علاقته بقارئه، وإن كان يجهله، كما هو الشأن في حالة

(3) التدليل (*significance*): مفهوم يجمع البعد التصوري للدليل/النص، مع كل ما يتعلق بما يتتأثر به المثلقي، من عواطف ورغبات ومقصد... ينظر: *Langage, connaissance et pratique*, Noël Mouloud et Michel Venne, pu, 1982, p: 104.

«بنيامين»⁽⁴⁾، (التأويل الصحيح، ص: 220). ولما قال لاحقاً: «لقد طور الأميركيون نظرية الترجمة في سياق البحث الأنثروبولوجي، ونشاط البعثات المسيحية، فكانت الأنجلوأمريكية من أجل الاستجابة لحاجيات الإدارة الاستعمارية»، (نفسه، ص: 225). وكثيراً ما انتقص من هذا المعيار، باستثناء ما يتعلق بالترجمة التقنية، (انظر مقالة «نيكولا فروليجر» في العدد نفسه من مجلة اللسانيات التطبيقية). وفي حقيقة الأمر، يفسر هذا المعيار، إلى حد ما، توجه المترجمين الأدبيين، الذين يذهبون أحياناً إلى حد حجب المتنقي/المُرسل إليه حجاً تاماً.

إن الاهتمام بشكل النص المصدر، يتوقف أيضاً، إلى حد كبير، على طبيعة النص الذي سيُترجم. وفي الواقع، يتم رد كثير من المنظرين على تصور الشكل والمعنى تصوراً ثنوياً (dualiste)⁽⁵⁾. وقد وصلت النزعة الثئوية عند بعض المنظرين مثل «شارل طاير» إلى حد عدّ الأسلوب مجرد إضافة وتزويق. والحال أن فصل المعنى والأسلوب، ووضع المعنى أولاً، ثم الأسلوب بعده، كما قال «ميشونيك» ما هو بالعمل البريء ولا البسيط.

إن من تحصيل الحاصل، ومن دون الخوض في جدل نمذجة النصوص، الذي هو جدل إشكالي بالضرورة، أن صعوبات الترجمة، إذا جاوزنا عتبة معينة، ليست من لنظام نفسه في النص الأدبي وفي النص التقني. من أجل ذلك، لا يمكن وضع لمشكل في صيغة ثنائية (dichotomie)، سواء تعلق الأمر باشتغال اللغة أو بالترجمة. وفي أقصى الحالات، شأن «جورج مونان» في مقالته: (الخائنات الجميلات)، يكون الشعر مقابلأً للعلم.

(4) «والتر بنديكس شونفلي بنيامين» (1982-1940): فيلسوف ونقد ومتّرجم ألماني، من رواد «مدرسة فرانكفورت». صاحب نظرية في الترجمة، من مبادئها أن الترجمة تبعث العمل الأصل وفق رؤية جديدة، مما يعني لغة المترجم الأم. وأن من المباح للمترجم خرق قواعد لغته الأم. وترى أن الهدف من الترجمة هو البحث عن لغة كلية وفوقية تتضمن كل اللغات. ينظر: Sur Walter Benjamin, Theodor W. Adorno et al. Ed. Allia, p: 82.

(5) الثنوية (dualiste): نسق فكري ينطلق من افتراض وجود مبدعين أو جزءين أو عنصرين حتميين وخلافيين، يتعابران في الكون والإنسان والأشياء. ينظر: Le dualisme des ordre de la modernité, Christian Barrère, Lavoisier, vol. 6, 2004/3, pp: 243 à 263.

وفي المقابل يصيب منظرون آخرون حينما يرون أن اللغة تعمل في إطار مجموعة متصلبة⁽⁶⁾، وهم مصيّبون في تصورهم. ومن يحسبون على هذا المنظور «جورج سطينر»، في قوله: «إن قضية قابلية الترجمة، بين القصيدة الأكثر إشكالاً والتباساً، وبين النثر الأدبي الأكثر ابتدالاً، هي قضية درجة في تلك القابلية.» (بعد بابل، ص: 144). ويضرب «لويس كيلي» في الاتجاه نفسه مصراً: «إن تعدد أنواع النصوص لا يمثل عائقاً يحول دون النظرية الموحدة، فالوحدة في النظرية لا تعارض تعدد الأنواع (genres)». (نفسه، ص: 219).

تطوّر الترجمة:

إذا كانت الترجمة قد ظلت رداً من الدهر مرتكزة على الأدب والكتاب المقدس، فإن مرافعة «لويس كيلي» عن ترجمة موحدة، لا يقل حصافة عما نلاحظه اليوم من تزايد الدافع عن «تعدد الأنواع» في فعالية الترجمة؛ حيث نجد النصوص القانونية، والمصنفات العلمية والاقتصادية، ودليل استعمال آلة معينة، والمقالات الصحفية، ونشرات المنظمات الدولية... وما دامت الميادين كثيرة، فمن الصعب تقديم استقصاء شمولي للأنواع.

وقد نشأت الترجمة الآلية (automatique) بفعل عاملين، وهما: تزايد مقدار المعلومات، وضرورة نشرها على صعيد دولي. وكانت غاية المجموعة الأولية من إطلاق برنامج «أوروطرا» (Eurotra)⁽⁷⁾ ترجمة النص نفسه إلى ألسن كثيرة تترجمة

(6) المُتصلبة الترجمة التي نقترحها للمصطلح الفرنسي (continuum) P يدل المصطلح في اللغة على مجموعة من العناصر المتجانسة، من الهين الانتقال فيها، دائمًا، من عنصر إلى عنصر آخر. وتحتفل دالة المفهوم الاصطلاحية باختلاف الحقول المعرفية، فهو يعني في اللسانيات الاجتماعية مثلاً، مجموع الاختلافات اللسانية الملاحظة في مجموعة لسانية، تكونت من تمازج لسانين مختلفين. ويعني في علم الاجتماع مجموع السلوكيات الغريزية، التي جبل الإنسان عليها، والتي توجه تعامله مع الآخر ومع المحیط. ينظر: An introduction to continuum mechanics, Junuthala Narasimha reddy, Cambridje University Press, 2005, et Introduire à la linguistique: le point de vue de Narcisse, Olivier Soutet, Langue française, année 1998, volume 117, numéro 1, pp: 109-110-111.

(7) برنامج «أوروطرا» (Eurotra): من أنظمة الترجمة الآلية الأولى. وكان إطلاقه سنة 1982، وتوقف العمل به منذ 1992. وللإشارة، يُعد «أندريو بوث» و«وارين وافر» أول من أنشأ برنامجاً للترجمة

مباشرة. وهو ما حفز بحوثاً شتى في البلدان المعنية. لكن النتائج المحصل عليها حتمت على الباحثين توجيه هذا المنظور توجيهاً جديداً. وبدل الحديث عن الترجمة الآلية، صاروا يتحدثون الآن عن «الترجمة بمساعدة الحاسوب». ولا شك في أن بحثهم قد اتجه إلى الجانب التطبيقي في الترجمة أكثر من اتجاهه نحو التفكير النظري. وبالرغم من ذلك، فإن الفشل الذي تعرف به بعض المحاولات، يكشفحقيقة عجز الترجمة الآلية عن أن تأخذ في الحسبان كل المعايير التي تضبط مرور النص من لسان إلى لسان آخر. وعلى نحو غير مباشر، يثبت بحثهم تعقيد فعالية الترجمة.

ومن جانبه، حفَّزَ كون الترجمة قد اكتسبت في النصف الثاني من القرن العشرين وضعماً مؤسسيأً، منشورات غزيرة في مجال الترجمة. وهكذا، أنشئت (شركة المתרגمين الفرنسية) سنة 1947، و(فيدرالية المתרגمين الدولية) سنة 1953، و(جمعية المתרגمين الأدبيين) سنة 1973. ويدلل إنشاء مراكز الترجمة، من أجل الترجمة الأدبية في «شطرايين» بألمانيا، وفي «أرليس» بفرنسا، ومن أجل الترجمة التقنية في باريس، تدليلاً كبيراً على الاهتمام المطرد بهذه الفعالية.

تعدد التيارات النظرية في الترجمة:

تكاثرت التيارات النظرية وتعددت، موازاة مع التطور المشهود في المجال التطبيقي. وبغض النظر عن الخصوصيات، نميز حالياً ثلاًث مقاربات: النموذج المثالي المبني على نقد الترجمات، وعلى حكم كيفي. والنماذج العلمي المبني على تنسيق ظواهر قابلة لللاحظة، تنسيقاً صورياً (systématisation). والنماذج المنكب على عملية الترجمة في لحظة الترجمة نفسها.

يستند أتباع المقاربة الأولى «التقييمية» إلى «والتر بنiamين». وقد أثرت المعايير التي اقترحاها في كتابه «المهمة المترجم» (1923)، والتي يمكن ربطها بجهة نظر الرومانسية الألمانية، تأثيراً واسعاً في تيار فكري في الترجمة بكامله.

ينظر «بنiamين» إلى الترجمة بوصفها تحويلاً يغير المؤلف الأصلي ويشرى اللغة الأم بفضل اللغة الأجنبية، في الوقت نفسه. ويعتمد هنري ميشونيك على «بنiamين» في

رفضه «الترجمة الإلحاقة»⁽⁸⁾. وفي المقابل، قام «ميشونيك» ضدًا على نزعة «أندري شوراقي» الأدبية الشكلية في ترجمته للإنجيل، (ترجمت 1951 و1952)، التي تشكل عنده انتهاكًا للسان، على حد قوله في دراسته: (من جوناس إلى يوناه)، سنة 1981.⁽⁹⁾

ويؤكد «ميشونيك» ضرورة نظرية تقوم على التطبيق، وتأخذ بعين الاعتبار بعد الخطاب الشمولي. ويشدد تشديداً خاصاً على أهمية الإيقاع و«الطابع الشفوي» في النص المكتوب.

وقد وقف «أنطوان برمان»، أيضاً، في صف «بنيامين»، وخصص كتابه الأول (محنة الغريب) للرومانسية الألمانية في علاقاتها بالثقافة. ونهض، مثل «ميشونيك» ضدًا على نفي غرابة النتاج (oeuvre) الأجنبي نفياً تنسقياً، مؤكداً ضرورة استخلاص أخلاقيات للترجمة. ودرس «برمان» في كتابه الثاني «من أجل نقد الترجمة»: «جون دون» نموذجاً، إمكان تقييم الترجمات وفقاً لمعايير توافقية، مقدماً معيارين لتأسيس حكم يتجاوز البعد الذاتي: الأول ذو طابع أخلاقي، وهو يشكل، إذن، ترجيحاً لمعايير قد قدمها سلفاً في عمله الأول. والثاني ذو طابع شعرى. ويركز «برمان» في تحليله على نقد الترجمات، وبخاصة ترجمات «جون دون». وهو، إلى ذلك، يبين المزايا الخاصة بالمقاربات النظرية، سواء المتوجهة نحو النص الأصل أو المتوجهة نحو النص الهدف.

وعندما باشر «جون لا بلاش» وفريقه ترجمة مؤلفات «فرويد» إلى الفرنسية، تبنوا موقفاً قبلياً في علاقته بالمؤلفات المترجمة، وذلك خلافاً لجمهور المنظرين.

(8) الترجمة الإلحاقة: تقوم على إلغاء الاختلافات الثقافية والتاريخية واختلاف البنى اللغوية عند الإقدام على الترجمة، ينظر: *Image et écriture du corps dans l'œuvre romanesque de Tahar Ben Jelloun, thèse de doctorat, Axel Hammas, pu, 2002, p:398.*

(9) عنوان الدراسة كاماً: *Traduire la Bible: de Jonas à Jona, H. Meschonnic, Langue française, 1981, v. 51, n. 1, pp: 35 à 52.*

ويناقش فيها «ميشونيك» ترجمة «أندري شوراقي» «كتاب يونس» من «التناخ». ويرى في الترجمة تأثير خلفية المترجم اليهودية بدءاً من الاسم «يوناه» *Jona* الذي اقترب به المترجم إلى العبرية، مبتعداً عن الاسم الفرنسي لسيدهنا يونس «Jonas».

فأوجبو باسم الانسجام، ترجمة تواردات الكلمة نفسها عند الكاتب كلها، بالكلمات الفرنسية نفسها. وهم في ذلك مستندون إلى أتباع «برمان»، ولكن تمثلهم هنا يبدو فيه بعض الغلو؛ حيث إن «برمان» نفسه طعن في هذا التصريح، وفي الحقيقة، ما اتخذ موقفه تجاه النص الأجنبي شكل نزعة أدبية معجمية قط. ولما صدر الجزء الثالث عشر، وهو أول ما ظهر من سلسلة إصداراتهم، سنة 1988، أثار جدلاً بين المתרגمين، كان استناداً للاختلافات السابقة في هذا الموضوع، بين المحللين النفسيين والناحاء؛ إذ يرى المحللون النفسيون، بدعم من «فرويد»، ضرورة «المنة» (francisation) الفرنسية. ويرى النحاء، على العكس، «فرنسة» (germaniser) الألمانية. وتقودنا هذه الاختلافات مرة أخرى، إلى الجدل في القطب الأصل والقطب الهدف.

أما ثانية المقاربات، المذكورة من قبل، فلا تنهد على نقد الترجمات، ولا على حكم نوعي، وإنما تقوم على ملاحظة النصوص المترجمة ملاحظة محايدة. وفي كلتا الحالين، فإن العلاقة بين التطبيق والنظرية علاقة مركزية، غير أنها ليست من النظام نفسه البتة؛ فالمقارنة الأولى (التقييمية) تقترح نموذجاً مثالياً. وينعكس هذا الموقف في الجهاز المصطلحي المستعمل؛ إذ نجد: (مهمة المترجم)، و(«وبنيامين»)، و(مقصدية المترجم)، و(«أ. برمان»).

وتضبو المقاربة الثانية إلى تحديد «المعايير» المستبطنة، التي تتحكم في النص الهدف، تحديداً موضوعياً، وذلك انطلاقاً من مجموعة من النصوص المترجمة. وهذا ما يجعل منهاجاً استنباطياً، وليس معيارياً. ويتجلى هذا المنهج أساساً في مقاربتين: مقاربة «جيدون طوري» في كتابه: (بحثاً عن نظرية في الترجمة، 1980)، ومقاربة «مدرسة تل أبيب»، و«جوزي لامبير» في كتاب (الأدب والترجمة، 1970)، الذي أكد مظهر الترجمات التاريخي والاجتماعي والثقافي، والمعايير المتحكمة في قبول الترجمات في ثقافة معينة، في حقبة معينة. إضافة إلى مقاربة «جاكلين كيلمين فليشير» في كتابها (التركيب الفرنسية والإنجليزية المقارن: مشاكل الترجمة، 1981)؛ وفي كتابها المشترك (سلسلة اللسانيات التباينية (contrastive) والترجمة، 1992)؛ ومقاربة «ميشيل بالار» في (الترجمة: من النظرية إلى التعليم، 1984)، والتي تتصل

اتصالاً مباشراً بنظرية في اللغة تبحث عن تحديد المعايير المستبطنة، التي تحكم نشاط المترجمين، انتلاقاً من الاختيارات المتواترة، في أثناء الترجمة، والتي تكاد تكون أحياناً مُكرهة ملزمة.

وتقع المقاربة الثالثة خارج حدود جدل النص الأصل/النص الهدف، بيد أنها تنتظم، مع ذلك، في السلك المعياري. يتعلق الأمر بنظرية «دانيكا سيليسكوفيتش» و«ماريان لوديري»، المعروضة في: (التأويل من أجل الترجمة، 1984). وتدور نظريتهاما هاته، وهي تشمل النصوص المكتوبة، في تلك التأويل، وتسعى إلى حصر المراحل التي تسم فعل الترجمة، خلال لحظة الترجمة نفسها. وعند المؤلفتين أن عملية الترجمة تتجزأ إلى ثلات مراحل:

- تأويل النص بغية استخراج المعنى (*sens*) منه.
- تجريد معنى النص الأصل تجريداً لغويّاً (*déverbalisation*)⁽¹⁰⁾.
- التعبير عن المعنى تعبيراً جديداً في نص الوصول/الترجمة.

مُوازنة بين نظريات الترجمة:

هل يمكن، في نهاية هذا العرض، تقسيم النظريات المختلفة، التي كانت موضوع المناقشة؟

تبعد المهمة عسيرة، لأن الاختلافات ناتجة، في أغلب الحالات، عن اختلاف الغايات، ونتيجة لذلك، عن اختلاف تصور مفهوم النظرية. وقد ولدت هذه الوضعية خلافات مستمرة، حيث يأخذ البعض على البعض الآخر غالباً، أنهم لم ينجزوا ما كانوا يسعون إلى إنجازه. من أجل ذلك، يبدو من الملائم إبراز مصدر هذه الخلافات، أو بالأحرى مصادرها.

ولنأخذ، بداية، الجدل المركزي حول التوجهات نحو القطب الأصل/القطب الهدف. فقد ارتبط هذا الجدل منذ بداية القرن العشرين ارتباطاً مباشراً بال المجال الذي ينتمي إليه التنظير: الأدب والتحليل النفسي من جهة، وعلم الاجتماع واللسانيات من

(10) التجريد اللغوي (*déverbalisation*): يقصد به الاحتفاظ بالتمثيل الدلالي للجملة فقط. للتوسيع ينظر: La forme logique et les processus de déverbalisation et de revéralisation en traduction, Claude Boisson, Journal des traducteurs, v. 50, n. 2, 2005, p: 488.

بها العلاقات بين التطبيق والنظرية تأثراً مباشراً، طالما أن الأمر بنظرية معيارية، وفي الثانية بنظرية استنباطية.

هذا التمييز؛ إذ تظهر وسط الموقف المعياري مذاهب كثيرة؛ يبنون، في الواقع، معاييرهم على نقد الترجمات الموجودة، فرويد» المعايير التي ينبغي لها أن توجه ممارستهم، تحديداً. ولا بد من تقدير الفريقين، لأن هاجسهم هو احترام النص ذلك، فإن انشغالهم باحترام النص الأصلي، يخفى في بعض اللغة. وإذا كان بعض المدافعين عن هذا الموقف يتحدثون به للنص المنطلق منه، فإن فريقاً آخر يرى وجوب رد كل أثر لاق، في النص المترجم. ويقترب هذا الموقف من موقف «أكثر مغalaة»، بحكم أنه يقوم على ترجمة كل تواردات واحدة في النص الأصل، بالكلمة نفسها من اللغة المترجم

بوعة من النصوص المترجمة بياناً واضحاً أن تبديل الأثر لمobi آخر تبديلاً تنسيقياً، لا يمكن إلا أن يفضي إلى نص خضع كل أثر أسلوبي لنحو اللسان المترجم منه، ومن جهة ثار الأسلوبية جزءاً من الاستخدام العام في لسان معين، ولا ومن هنا، قد يكون الأثر الأسلوبي ناتجاً على نحو طبيعي بينما هو موسوم (marqué) أو ربما هو غير لائق في الحالة

ترجمة تنسيقية بالكلمة نفسها، لا تأخذ في حسابها كون متماثلة في مختلف الألسن. ولا شك في أن من الطبيعي أن أخص العناية بما في النتاج (oeuvre) من مظهر إبداعي. حيل، عند اللسانين، الذين يندرجون في نظرية ترمي إلى تنسيقاً صورياً، ومن هنا السعي إلى التبؤ بها، يستحيل أن ما هو خاص بكل نتاج على حدة. ويستتبع هذا أن يتوقف

نفكيرهم تحديداً عند العتبة التي تبدأ فيها نظرية الترجمة الأدبية. وخلافاً لما يفترض غالباً، لا ينطوي هذا الأمر بحال من الأحوال، على أنهم ينكرون وجود الآثار لأسلوبية. إنهم على العكس، يعدونه جزءاً تماماً من اللغة، لا «انزياحاً بالنظر إلى عيارات معين». وإضافة إلى ذلك، تجدر الإشارة إلى تعلق النظريات المعيارية بنوع من النصوص بعينه تعلقاً يكاد يكون تنسيقياً، وعليه، فهي لا تستطيع أن تشكل نظرية نرجمة موحدة. وعلى سبيل المثال، لا يسعنا إلا أن نجاري «ميتشونيك» في الأهمية التي يعلقها على الإيقاع في الترجمات المقدسية أو الأدبية. وإن كانت فعالية هذا لمعيار تبدو أقل وضوحاً في النصوص التقنية.

ومن المبادئ الممعنة في الصرامة، المبدأ القاضي بأن تقارب المعايير المتدخلة في الترجمة كلها، ويعني ذلك: الظواهر اللسانية، والأدبية، والاجتماعية وغيرها. ولا يمكن تطبيق منظور كهذا إلا في نظرية معيارية. كما أن محاولة إدماج كل هذه لأبعاد في نظرية هدفها تنسيق الواقع الملاحظة تنسيقاً صورياً، في أفق تفسيرها، لا يمكن أن تفضي إلى خلاصات منسجمة، لأن كل واحدة من تلك المظاهر تتعلق بمنطقة نظرية مختلف.

وتشكل النظرية التأويلية في الترجمة حالة متميزة، بالنظر إلى تركيزها على سيرورة الترجمة نفسها. ومن الضروري أن يكون للإلحاح على تشكيل المعنى لمستخلص تشكيلياً جديداً، انطلاقاً من تأويل النص الأصل، مع مراعاة العوامل الخارجية غير الصريحة، مكانه في نظرية راسخة في الترجمة الشفوية أساساً، وتنطبق إلى حد ما، في الترجمة الكتابية. على أنه يبدو أن لا سبيل إلى فهم هذين النوعين من العمليات فهماً تماماً. وإذا قصرنا الحديث على النصوص الأدبية فقط، فإن مراعاة الإيقاع والخاصية الشعرية في نص ما، ينطوي على أكثر من مجرد تشكيل المعنى تشكيلياً جديداً.

ومن نظر مصطلحي، يبدو استعمال عبارة «التجريد اللغوي» وعبارة «المراد قوله» من طرف المتكلّم، استعمالاً لا يخلو من الاعتساف. ومن الثابت أن الضرورة غالباً ما تقتضي العدول عن بنية النص الأصل التركيبية وعن معجمه، من أجل الوصول إلى ترجمة ناجحة. ولكن، هل يمكن لبناء المعنى، من أجل ذلك، أن يكون منفصلاً عن اللغة؟ وإلى ذلك، هب أننا ندرك ما يقوله المتكلّم (*locuteur*) أو مؤلف نصر

مكتوب، فهل يمكننا حقاً إدراك ما «يريد قوله»؟ يبدو من العسير الحديث عن خاصية التواطؤ واللامفهوم في اللغة، بسبب انعدام الأدلة الموضوعية.

لقد أسس بنيان النظرية التأويلية تأسياً متيناً على مسائلة اللسانيات، وإن لم تُمحَّص إلا بعض الأطر اللسانية فقط، من مثل: البنوية واللسانيات التوليدية واللسانيات النفسية. وقد اتجه السعي، بصفة خاصة، إلى مظهرین لسانين اثنين: الأول خاصية اللسان المجردة والافتراضية والمنفكة عن السياق، على عكس الخطاب.

وحق لنا أن ندهش من كون هذا النقد بقي ثابتاً في النسخة المراجعة والمصححة من كتاب: (التأويل من أجل الترجمة، 2001)، في حين أن تيار بحث في الترجمة برمهه يرتكز، منذ ما يزيد على عشرين عاماً، على لسانيات الخطاب، ويفوكد على القيم السياقية، وعلى بناء القيم المرجعية انطلاقاً من ربط كلمات الملفوظ ومن وسم العلاقة الإسنادية بالنظر إلى المتلفظ ومقام التلفظ (*énonciation*).

وتقدم النظرية التأويلية اعتراضاً ثانياً، يتمثل في كون اللسانين لا يرون في عملية الترجمة سوى «انعكاس لاستبدال من لسان إلى آخر». وإن يتعلق اللسانيون بملفوظات النص الأصلي والنص المترجم، فليس ذلك بتاتاً لأنهم يتصورون المرور بينها مروراً مباشراً من «لسان إلى لسان آخر» من دون بناء المعنى بناءً جديداً، وإنما لأن تلك الملفوظات تمثل الواقع الوحيدة التي يمكن تأكيدها. أضعف إلى ذلك أن هدفهم يختلف اختلافاً جوهرياً عن هدف النظرية التأويلية؛ فهم لا يسعون إلى إدراك عملية الترجمة في الوقت الذي تنجز فيه، ولكن هدفهم استخلاص الظواهر القابلة للتعيم في فعالية الترجمة.

النشاط الترجمي والقيود:

في البداية لا بد من الإجابة السؤال الآتي: ما المقصود من قولنا «الظواهر القابلة للتعيم في النشاط الترجمي»؟

إن المقصود بذلك المعايير الثقافية تتعكس في تنظيم الخطاب. ولو صح أن الترجمة لا تعدد كونها ترجمة نصوص، وليس ترجمة لسان، لبدأ، مع ذلك، الاعتقاد بإمكان ترجمة «الموسوم بالموسم، وغير الموسوم بغير الموسوم» ضرباً من التوهم. ويفترض هذا، أن يكون المستوى الإبداعي في اللغة مستقلأً عن النحو وعن الاستعمال. وعليه، فلن تدرك الترجمة آنئذ بوصفها إبداع النص الأصلي إبداعاً

جديداً، ولكن تدرك، حسب الحالات، بوصفها غريبة وشاذة. وقد طرح «جورج سطينير» القضية على نحو واضح حين قال: «هل يشترط في الترجمة الجيدة أن تضرب صحفاً عن لغتها الأم، وتتجه صوب اللغة المترجم منها، فتخلق في وعي منها، فضاءً من الغرابة وجوائب معتمدة؟ أم أن عليها تحديد (neutraliser) الخصائص اللسانية المستوردة من اللغة المترجم منها، كما لو أنها من بيئة المترجم الكلامية ومن بيئته قرائه؟»). (بعد بابل، ص: 266).

لقد عبر الكتاب عن مواقفهم من هذه القضية، أكثر من المنظرين. ويمكن أن نذكر على سبيل المثال «ميشيل طورنبي»؛ إذ ألمع إلى تجربته بوصفه مترجمًا في دراسة له عنوانها: (ريح روح القدس)، قائلاً: «إن الترجمة يقيناً من أنسع التمارين التي يمكن أن يقوم بها كاتب مبتدئ، بما تهدف إلى صياغة فكر أجنبي بلغة فرنسية سلسة ومرنة ومتأنفة ما أمكن. ويلزم المترجم أن يتعلم التعامل بمهارة مع العبارات الثابتة (clichés)، والأقوال، والصيغ الجاهزة، والتعابير المبتذلة، وسائر التعبيرات الاصطلاحية (idiotismes) الأخرى، التي تمثل عمق اللسان الذي يكتب فيه، وغيابها أو ندرتها خاصية تميز اللغة الخاصة التي سميّناها: (المُترجم من)». ويستأنف لاحقاً القول: «... هذا، وإن التمارين المذكور يهيئ تهيئاً جيداً لتلقي العمل الأصلي. وفي الحقيقة، لا يعلمنا التمرين المثابر بالأجزاء الرئيسية التي تكون الآلية اللسانية، مجرد استخدامها؛ بل يعلمنا أيضاً أن نلوي أنفاسها، وأن نلغيها من العمل الأصلي». (ريح القدس، ص: 164).

كما يمكن أن نشهد بدراسة «إيف بونوفوي» (شكسبير والشاعر الفرنسي، 1962)، أو بتأملات «جولييان كرين» في كتابه: (اللغة وصنوها، 1985). فقد عبر كل واحد منهما بطريقته، عن مدى صعوبة التعبير عن فكر ورؤى للكون بلسان ينتمي إلى ثقافة أخرى.

خلاصة:

ونظراً لتعقيد القضية يمكننا التساؤل: هل يمكننا التظير للترجمة؟ هذا إذا كان التظير ممكناً. ويقود اختلاف المواقف المهيمنة إلى مجموعة من الأسئلة. ويبدو التوفيق بين التيارات المختلفة، في الواقع، أمراً صعباً. وعلة ذلك أن مفهوم النظرية نفسه يختلف اختلافاً جذرياً من حالة لأخرى. ونادرًا ما توظف هذه الحقيقة؛ بل لا يدركها البعض إلا لاماً، هذا هو سبب سوء التفاهم. وإلى العلة نفسها، مرجع الاختلافات بين المنظرين؛ فأنصار النص المصدر يعنون بالنظرية إيديولوجية الترجمة فيصفون مبادئ تقوم في أغلب الحالات على نقد الترجمات، وعلى تقييم جودتها تقييماً ذاتياً.

ويهدف القائم على ملاحظة النصوص المترجمة ملاحظة محايضة، ما وسعه، إلى تنسيق الواقع (*faits*) تنسيقاً صورياً، وبالتالي إلى التبؤ بها. وفي غمرة ذلك، تتغير العلاقة بين التطبيق والنظرية على نحو جلي؛ ففي حالة يستند تفكير المنظر على ممارسته الشخصية، وفي الحالة الأخرى يقوم على ممارسة مجموعة من المترجمين. ويسوغ المقاربة الثانية هاجس مضاعف: الاعتماد على معايير موضوعية، وتمحیص مجموعة متنوعة من النصوص، في سبيل الوصول إلى نظرية موحدة، وإلى التعميم. وختاماً، فإن الوعي بمفهومي مصطلح «نظرية» لكيفيل، في أقل تقدير، بتبييد الاختلافات. ■

ما بعد الحداثة

ماري كليجز^(*)

ت: عبد السلام الربيدي^(*)

ما بعد الحداثة مصطلح معقد، فهو مجموعة من الأفكار، ولم ينشق كحفل مفهومي في الدراسات الأكademie إلا منذ منتصف ثمانينيات القرن العشرين. وهو مفهوم عصي على التحديد، لأنّه ظهر في مجموعة واسعة من التخصصات والمساحات الدراسية، وهي: الفنون، والعمارة، والموسيقى، والسينما، والأدب، وعلم الاجتماع، والاتصالات، والموضة، والتكنولوجيا. وهو، أيضاً، عصي على التحديد المؤقت أو التاريخي؛ لأنّه ليس من الواضح تماماً متى ظهر مصطلح ما بعد الحداثة. قد تكون الطريقة الأسهل في الشروع في التفكير حول ما بعد الحداثة أن نفكر في الحداثة؛ تلك الحركة التي استقرت منها ما بعد الحداثة وأينعت أغصاناً لدوحتها. إن للحداثة وجهين أو مزاجين حال تعريفها، وكلاهما وثيق الصلة بفهم ما بعد الحداثة.

أما الوجه الأول لتعريف الحداثة ف يأتي من الحركة الجمالية التي وسمت باسمة عامة هي (الحداثة): وهذه الحركة كانت ذات صلة مشتركة مع الأفكار الغربية حول الفن في القرن العشرين (على الرغم من أن التبع لها في أشكالها المنشقة يمكن أن يرجعها إلى القرن التاسع عشر)، فالحداثة، كما تعرفون، هي حركة في إطار الفنون

(*) د. ماري كليجز: أستاذ في الأدب الإنجليزي، جامعة كولورادو، الولايات المتحدة الأمريكية.

(*) المترجم: باحث وكاتب من اليمن.

البصرية، والموسيقى، والأدب، والمسرح، رفضت المقاييس الفكتورية لصناعة الفنون واستهلاكها وطريقة تعبيرها عن المعنى. وفي فترة (ذروة الحداثة) التي امتدت تقريباً من 1910 م حتى 1930 م استطاع رموز الحداثة الأدبية الكبار إعادة تحديد جذري لماهية الشعر والسرد ووظيفتها.

إنَّ رموزاً، مثل وولف وجويس وإليوت وبابوند وستيفن وبروست وكافكا ورلوك، يُعدُّون المؤسسين لحداثة القرن العشرين.

ومن المنظور الأدبي تبدو أهم خصائص الحداثة متضمنة في الآتي:

1- التأكيد على الانطباعية والفرديانية في الكتابة (وفي الفنون البصرية أيضاً). والتأكيد ينصب على كيفية حدوث الرؤية (أو القراءة أو الإدراك) أكثر من التأكيد على ماهية ما يدرك. تيار الوعي يمكن أن يكون مثالاً على ذلك.

2- حركة تناهى عن الموضوعية الجلية التي يوفرها الرواذي الثالث المحيط بكل شيء؛ أي تناهى عن وجهة النظر السردية الثابتة وعن المواقف الأخلاقية الواضحة القاطعة. قصص فكلتر متعددة الرواذي أمثلة على هذا الجانب من الحداثة.

3- ضبابية في التفريق بين الأجناس الأدبية، فالشعر يبدو أكثر وثائقية (كما هي الحال لدى ت.س.اليوت، وإي إيه كمنجس)، كما أن النثر يبدو أكثر شعرية (كما هي الحال لدى فرجينيا ول夫، وجمس جويس).

4- التأكيد على الأشكال المتقطعة، والسرد المتقطع، والصور شبه العشوائية وكولاجية الطابع في اعتمادها على مواد مختلفة.

5- النزوع نحو الانعكاسية أو الوعي الذاتي في إنتاج العمل الفني؛ بمعنى أن كل قطعة تلفت إلى وضعها الخاص بوصفها إنتاجاً، وبوصفها شيئاً يبني ويستهلك بطرق خاصة.

6- الرفض للجماليات الشكلية المتسعة لصالح التصاميم المبسطة (كما هي الحال في شعر وليم كارلوس وليمز)، والرفض، على نطاق واسع، للنظريات الجمالية الشكلية لصالح التلقائية والكشف لحظة الخلق.

7- الرفض للتفرقة بين ثقافة (عليها) وثقافة (دنيا) فكلاهما صالح للاختيار من حيث هي؛ أي الثقافة، مواد لإنتاج الفن وطرائق عرضه وتوزيعه واستهلاكه.

إنَّ ما بعد الحداثة مثل الحداثة تقضي معظم هذه الأفكار؛ فهي ترفض التفرقة الحدية بين أشكال رفيعة، وأخرى وضيعة في الفن. كما أنها ترفض الحدود الصلبة

بين الأنواع الأدبية، وتأكد من جهة مقابلة، على المعارضات الإيجابية، والمحاكاة الساخرة، والتدخل التأليفي، والسخرية، واللعب بالدوال.

والفن ما بعد الحداثي (وكذلك الفكر) يفضل الانعكاسية، والوعي الذاتي والتشظي، والتقطيع (وكل ذلك، بصورة خاصة، في البنى السردية)، والغموض والتزامن. مع التأكيد على تقويض الذات ونزع مركزيتها وسلطتها الإنسانية.

لكن، في حين أن ما بعد الحداثة تبدو أكثر شبهاً بالحداثة في هذه المناخي، فإنها تختلف عن الحداثة في توجهاتها نحو كثير من هذه المناخي، فعلى سبيل المثال تمثل الحداثة إلى تقديم رؤية مشتلة عن ذاتية الإنسان وتاريخه (يتبادر إلى الذهن في هذا المقام الأرض الياب لاليوت، ونحو الفنار لولف)، لكنها تقدم ذلك الشتات بوصفه أمراً مأساوياً؛ أمراً يدعو إلى الرثاء والبكاء لأنه خسارة.

إن كثيراً من الأعمال الحديثة تحاول تأييد الفكرة التي ترى بأن العمل الفني يستطيع أن يتتوفر على الوحدة والتماسك والمعنى، تلك العناصر ذاتها التي تفتقر إليها الحياة الحديثة. فالفن، بذلك، يستطيع أن يفعل ما عجزت عن فعله المؤسسات الإنسانية الأخرى.

أما ما بعد الحداثة، بالمقابل، فإنها لا تتعي التشظي والتزامن واللاماسك؛ بل تحتفي بكل ذلك.

العالم لامعنى له؟! فاتركنا، إذن، من الادعاء بأن الفن يعني شيئاً، واتركنا، إذن، نلعب في حمياً اللامعنى.

ثمة طريق آخر يمكن أن نسلكها في النظر إلى العلاقة بين الحداثة وما بعد الحداثة، وهي طريق تساعد على جلاء الفروقات. فطبقاً لفريديريك جمسون، الحداثة وما بعد الحداثة تكوينات ثقافية صحبت مراحل معينة من الرأسمالية. ويحدد جمسون ثلاثة أطوار رئيسية للرأسمالية أملت ممارسات ثقافية معينة (بما تتضمنه من نوعية الفن والأدب المنتج):

- الطور الأول: السوق الرأسمالية التي ظهرت خلال الفترة من القرن الثامن عشر حتى نهاية القرن التاسع عشر في أوروبا الغربية وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية (وكل فضاءات تأثيراتها). وهذا الطور مرتبط بالتطورات التكنولوجية؛ وعلى وجه الخصوص ظهور المعدات المتحركة بالبخار. والذي ارتبط، من جهة أخرى، بظهور نوعية خاصة من الجماليات؛ وبالتحديد الواقعية.

- الطور الثاني: ويمتد من نهاية القرن التاسع عشر حتى منتصف القرن العشرين (حتى الحرب العالمية الثانية)، وهذا الطور هو طور الرأسمالية المحتكرة المرتبط بظهور المعدات الإلكترونية المتحركة بالاحتراق الداخلي. وهو الطور المصاحب للحداثة.

- الطور الثالث: وهو الطور الذي نحن فيه الآن. وهو الطور المرتبط بالرأسمالية متعددة الجنسيات أو الرأسمالية الاستهلاكية (مع التأكيد على التسويق والبيع واستهلاك البضائع لا إنتاجها)، وهو مرتبط، أيضاً، بالتقنيات النووية والالكترونية. وهو الطور المصاحب لما بعد الحداثة.

وكمثال تميّز جمISON لما بعد الحداثة بـ لأنماط الإنتاج والتكنولوجيات المصاحبة، يأتي الوجه الثاني لتعريف ما بعد الحداثة من التاريخ وعلم الاجتماع، لا من الأدب وتاريخ الفن نفسهما. وفي هذا النهج تتحدد ما بعد الحداثة بوصفها اسماً لنظام اجتماعي شامل أو لمجموعة من التوجهات الاجتماعية التاريخية. وبالدقّة التامة، فإنّ هذا النهج يقارن بين ما بعد العصرية والعصرية عوض المقارنة بين ما بعد الحداثة والحداثة.

فما هو الفرق إذن؟

الحداثة: تحيل على الحركة الجمالية الواسعة في القرن العشرين.
العصريّة: تحيل على مجموعة الأفكار الفلسفية والسياسية والأخلاقية التي تشكل بطانة الحاضنة للجانب الجمالي للحداثة.

«العصريّة» أقدم من «الحداثة»؛ فالصفة «عصريّ» قد أطلقت لأول مرة في علم جتماع القرن التاسع عشر، وكان يعني بها التفرقة بين الحقبة الحاضرة والحقبة لماضية التي يطلق عليها صفة القديم أو العتيق.

والعلماء لا يزالون مختلفين حول البداية الحقيقة للعصر الحديث وحول التفرقة بين ما هو حديث وما ليس بحديث. ويبدو لنا أن العصر الحديث يبدأ دائماً في وقت ما كلما أعاد المؤرخون النظر حوله. ييد أن المرحلة الحديثة، بصورة عامة، ترتبط بالتوكير الأوروبي الذي يبدأ، على وجه التقرير، في منتصف القرن التاسع عشر (مع أن بعض المؤرخين يرجع عناصر الفكر التوكيري إلى عصر النهضة أو إلى مراحل ما قبل ذلك). ولنا أن نجادل ونقول إن الفكر التوكيري قد بدأ مع القرن الثامن عشر. وأنا دائماً ما أؤرخ للعصر الحديث بـ 1750م فقط لأنني أخذت إجازتي

للدكتوراه من برانامج باستانفورد الذي يُدعى «الفكر والأدب الحديثان» ويركز ذلك البرنامج الأكاديمي على الأعمال المكتوبة من بعد العام 1750م).

إن الأفكار الأساسية للتلوير هي، بصورة مقاربة، الأفكار الأساسية نفسها للفلسفة الإنسانية. وتقدم جين فلاكس في مقال لها خلاصة لهذه الأفكار والرؤى (انظر ص 41 من مقالها)، وأنا سأزيد إضافات بسيطة إلى قائمتها:

1- ثمة ذات مستقرة ومتمسكة وعارفة. وهذه الذات واعية وعقلانية ومستقلة وعالمية؛ وبالتالي فإن أية ظروف أو اختلافات فيزيائية لا تؤثر - جوهرياً - في فاعليتها.

2- وهذه الذات تعرف نفسها وتعرف العالم من خلال العقل، أو العقلانية التي تتبوأ السمت الأعلى في العمليات الذهنية، وهي، بذلك، الصورة الموضوعية الوحيدة للمعرفة.

3- نمط المعرفة المنتج من قبل ذات موضوعية عقلانية هو «العلم» الذي بإمكانه أن يقدم حقائق كونية عن العالم بقطع النظر عن وضعية الفرد العارف.

4- المعرفة المنتجة بوساطة «العلم» هي الحقيقة، وبذلك، فهي خالدة.

5- المعرفة والحقيقة المنتجة بوساطة العلم (عن طريق الذات الموضوعية العقلانية) ستؤدي دائماً إلى التقدم والكمال. وكل المؤسسات والممارسات الإنسانية يمكن أن تخضع للتحليل بوساطة العلم (العقل / الموضوعية) وبذلك تتطور.

6- العقل هو الحكم المطلق فيما هو صحيح، وبالتالي هو المحدد لما هو صائب وجيد (ما هو مشروع وأخلاقي). الحرية تنطوي على الطاعة لقوانين التي تتطابق مع المعرفة المكتشفة عن طريق العلم.

7- وفي عالم يحكمه العقل فإن الصحيح سيكون دائماً هو الجيد والصائب (والجميل)، وبذلك فلن يكون ثمة صراع بين ما هو صحيح وما هو صائب.

8- يمثل العلم بوصفه النموذج لكل مظاهر المعرفة المفيدة اجتماعياً. العلم محايده موضوعي. والعلماء، الذين يتبعون المعرفة العلمية من خلال قدراتهم العقلانية غير المتحيزة، يجب أن يكونوا متحررين في اتباعهم لقوانين العقل، ولا ينبغي لهم أن يدفعوا عن طريق أية اعتبارات أخرى (كالمال والسلطة).

9- اللغة، أو طريقة التعبير التي تستخدم في إنتاج ونشر المعرفة، يجب أن تكون عقلانية أيضاً. وحتى تكون اللغة عقلانية يجب أن تكون شفافة؛ أي أن تكون

وظيفتها فقط تمثيل العالم الحقيقي المدرك الذي يلاحظه الذهن العقلاني. وبعبارة أخرى، يجب أن يكون هنالك ارتباط وثيق وموضوعي بين الأشياء الخاضعة للإدراك والكلمات المستخدمة في تسميتها (أي الدال والمدلول).

تلك بعض المبادئ الجوهرية للإنسانية أو للحداثة، ووظيفتها - كما يمكن أن يحدس القارئ - تكمن في التسويغ أو التفسير العملي لكل البنى والمؤسسات الاجتماعية، وبضمها الديمقراطية والقانون والعلم والأخلاق والجماليات.

تعنى العصرية في جوهرها بالنظام؛ بالعقلانية وبالعقلنة، أو بخلق النظام من الفوضى. وفرضيتها هي أن خلق عقلانية على نحو أكبر مرتبط بخلق نظام واسع النطاق، وكلما كان المجتمع أكثر نظاماً ارتقى نحو الأفضل في فاعليته (أي ارتقى في فاعليته العقلانية). ولأن العصرية موكلة بملحقة مستويات النظام المطردة في تقدمها، فإن المجتمعات الحديثة مجندة بصورة مستمرة ضد أي شيء يوصم بـ (الفوضى)، وذلك حتى لا يعيق سير النظام. ولذلك فالمجتمعات الحديثة تعتمد دائماً على ترسانة الثنائيات الضدية بين «النظام» و«اللانظام» وذلك حتى تظهر تفوق النظام. ولكن حتى تفعل ذلك، كان لابد لها من إيجاد أشياء تمثل «اللانظام»، ولذلك ظلت المجتمعات الحديثة دائبة في خلق/إنشاء «اللانظام». وفي الثقافة الغربية أصبح هذا «اللانظام» هو «الآخر» الذي يعرف في علاقته بثنائيات ضدية أخرى. ووفق هذا المنطق، يصبح غير الأبيض وغير الذكر وغير المتجانس جنسياً وغير السليم صحيحاً وغير المعقول.. الخ - جزءاً من «اللانظام»، ويجب أن يمحى من المجتمع النظامي العقلاني الحديث.

وتلك الطرق التي اعتمدتها المجتمعات الحديثة في خلق مقولات توسم بـ «النظام» ذات علاقة بالجهد المبذول لتحقيق الاستقرار. وفي هذا السياق يساوي فرانكو ليوتار (المفترض الذي يعني بوصفه ساروب في مقالته عن ما بعد الحداثة) بين الاستقرار وفكرة «الشمولية» أو الأنظمة الشمولية (يتبادر إلى الذهن هنا - فكرة دريدا عن الشمولية بوصفها كلانية أو اكمال النظم). الشمولية والاستقرار والنظام - كما يجادل ليوتار - مترسخة في المجتمعات الحديثة من خلال وسائل «السرديات الكبرى» أو «السرديات السائدة» وهي القصص التي تحكىها الثقافة لذاتها عن ممارساتها واعتقاداتها. ومن هذا المنظور، فـ «السردية الكبرى» في الثقافة الأمريكية يمكن أن تكون قصة أن الديمقراطية هي الشكل التسويري (العقلاني)

للحوكمة، وأن الديمقراطية يمكن أن تؤدي إلى السعادة العالمية للإنسان. وكل نظام عقدي أو فكري يملك سرديةاته الكبرى، فطبقاً لليوتار تكمن «السردية الكبرى» للماركسية، على سبيل المثال، في فكرة أن الرأسمالية ستنهار فوق ذاتها وأن عالماً طوباويًا اشتراكيًا سيزغ على الإثر. ويمكن أن تفهم هذه السرديةات الكبرى بوصفها نوعاً من النظرية الواقفة أو الأيديولوجيا الواقفة؛ أي الأيديولوجيا التي تشرح أيدلوجيا (كما هي الحال مع الماركسية)؛ قصة تحكى لشرح الأنظمة العقدية الموجودة.

يحتاج ليوتار بأن كل مظاهر المجتمعات الحديثة، وبضمها العلم بوصفه الشكل الأول للمعرفة، تعتمد على هذه السرديةات الكبرى. وما بعد الحداثة هي نقد لهذه السرديةات الكبرى اطلاقاً من الوعي بأن هذه السرديةات تشكل أقنعة لإخفاء التناقضات والشروط السارية في كل نظم المجتمع وممارسته. وبعبارة أخرى، إن أية محاولة لخلق «نظام» تتطلب دائماً خلق قدر مساو من «الللانظام»، غير أن سرديةً من هذه السرديةات الكبرى تخفي تجذر هذه المقولات عن طريق تفسير «الللانظام» بأنه، حقاً، فوضوي وسيء، وأن «النظام»، حقاً، عقلاني وجيد. وبال مقابل، فإن ما بعد الحداثة في رفضها للسرديةات الكبرى تفضل «السرديةات الصغرى»، وهي القصص التي تشرح ممارساتٍ صغيرة وأحداثاً محلية، ولا تهتم بالمفاهيم الكونية أو العالمية واسعة النطاق. «السرديةات الصغرى» المابعد حداثية دائماً مقامية ومتزامنة وعرضية وأنية، وهي لا تدعى أن لها صلة بالعالمية والحقيقة والعقل والاستقرار.

ومظهر آخر من مظاهر الفكر التنويري – النقطة التاسعة من النقاط التي سقتها – يتجلّى في فكرة أن اللغة لا بد أن تكون شفافة، بمعنى أن الكلمات لا تخدم أي غرض عدا كونها تمثيلات للأفكار والأشياء. والمجتمعات الحديثة تتكمّل على الفكرة التي ترى أن الدول تشير إلى مدلولات، وأن الواقع يقيم داخل المدلولات. أما في التصور ما بعد الحداثي، فلا يوجد إلا دوال، وبذلك تنتهي فكرة أي واقع مستقر دائم، وتنتهي معها فكرة المدلولات التي تشير إليها الدول. في المجتمعات ما بعد الحداثية لا توجد إلا أسطح بدون أعمق؛ فقط دوال ولا مدلولات لها.

ويمكن أن نعبر عن ذلك بطريقة جان بودريyar الذي يرى أن المجتمعات ما بعد الحداثية لا تنطوي على أصول، وإنما نسخ أو ما يدعوها بالصور الزائفة، ويمكن أن تفكّر في الرسم أو في النحت؛ حيث نجد أعمالاً أصلية (لفان جوخ مثلاً)، لنجد بعد

ذلك ما يمكن أن يكون آلافاً من النسخ، بيد أن الأصلية هي تلك التي تحمل قيمة عالية (قيمة تذكارية على وجه الخصوص). وقارن ذلك بالأقراس المدمجة (السيديهات) أو الأسطوانات الموسيقية؛ حيث لن تجد أصولاً كما في الرسم؛ فلا يوجد تسجيل موسيقي معلق على الجدار، أو محفوظ في قبو، فقط ما يسود هو النسخ التي تعد بالملائين بصورة متطابقة، وتتابع كلها بثمن متساوٍ تقريباً. ويمكن أن نضرب مثالاً لـ(الصور الزائفة) التي عناها بودريار بالواقع الافتراضي، ذلك الواقع المخلوق عن طريق الزيف؛ حيث لا يوجد أصل. ويتجلى هذا الواقع في ألعاب الكمبيوتر/الزيف. ويتبادر إلى الذهن، في هذا المقام، المدينة الإلكترونية الزائفة، والنمل الإلكتروني الزائف.

وأخيراً، مابعد الحداثة تهتم بسؤال النظم المعرفية. ففي المجتمعات الحديثة كانت المعرفة متساوية مع العلم، وكانت قرينة السردية القائلة: العلم هو المعرفة الجيدة، وعكس هذه السردية هو: السبيع والمختلف واللاعقلاني، (وغالباً ما يربط ذلك بالأطفال والنساء والبدائيين والمجانين). والمعرفة كانت جيدة في حد ذاتها، حيث كان المرء يكتسب المعرفة من خلال التعلم حتى يكون ذا معرفة بالمعنى العام للكلمة، أو حتى يكون شخصاً متعلماً. وتلك هي مثالية التعليم الليبرالي للفنون. أما في المجتمعات مابعد الحداثة، فإن المعرفة قد أصبحت وظيفية؛ فأنت تتعلم أموراً لا لكي تعرفها؛ بل لكي تستخدم تلك المعرفة. وكما يوضح ساروب (ص 138) أن السياسات التعليمية قد اتجهت نحو التأكيد على المهارات والتدريب أكثر من المعرفة الإنسانية المثالية المبهمة بالمعنى العام للكلمة. وهذا أمر مخيف لكم أيها المختصون في الأدب الإنجليزي، «ماذا ستفعلون بشهاداتكم؟!».

لا ترسم المعرفة، في المجتمعات مابعد الحداثة، بنفعيتها فحسب؛ بل في طرائق توزيعها وتخزينها وتنظيمها المختلفة عمما كانت عليه في المجتمعات الحديثة. فظهور تكنولوجيا الكمبيوتر الإلكترونية، بصورة خاصة، هو حدث ثوري في أنماط إنتاج المعرفة وتوزيعها واستهلاكها في مجتمعاتنا (ومن هنا صع للبعض أن يجادل في أن أفضل وصف لمابعد الحداثة هو في ارتباطها بظهور تكنولوجيا الكمبيوتر، ابتداء من السينما بوصفها القوة السائدة في كل مناحي الحياة الاجتماعية). في المجتمعات مابعد الحداثة أي شيء ليس قادراً على أن يترجم إلى شكل مدرك ومحزن في الكمبيوتر؛ أي شيء ليس مرقماً سوف يتوقف عن كونه معرفة. وفي

هذا النموذج، ليس عكس «المعرفة» هو «الجهل»، كما هي الحال في النموذج الحداثي الإنساني؛ بل إن عكس «المعرفة» هو «الضوضاء»؛ أي شيء لا يملك ما يؤهله لأن يكون معرفة هو «ضوضاء»؛ ذلك أنه شكل غير مدرك في هذا النظام.

يقول ليوتار (وقد أنفق ساروب الكثير من الوقت لشرح هذا القول) إن السؤال المهم بالنسبة للمجتمعات ما بعد الحداثة هو: من يقرر ماهي المعرفة (وبالمقابل، ماهي الضوضاء) ومن يعرف ماهي الحاجات التي يقرر بشأنها؟ إن هذه القرارات حول المعرفة لا تتضمن المؤهلات الحداثية الإنسانية، فمثلاً: أن تقييم المعرفة بوصفها حقيقة (هو حكم تقني)، أو بوصفها خيراً أو عدالة (هو حكم أخلاقي)، أو بوصفها جمالاً (هو حكم ذوقى). لذلك فإن ليوتار يحاجج بأن المعرفة تتبع نموذج لعب اللغة الذي يطرحه وتجنستن. وأنا لن أتمادى في شرح أفكار وتجنستن حول لعب اللغة، ومن أراد الاستزادة فإن له أن يرجع إلى مقال ساروب ففيه شرح رائق لهذا المفهوم.

ثمة الكثير من الأسئلة التي يمكن أن تطرح حول ما بعد الحداثة، ومن أهمها السؤال المتعلق بسياسات ما بعد الحداثة، أو بكلمة أبسط، بحركتها نحو التشظي والتزامن والأدائية واللااستقرار - هل هي جيدة أو سيئة؟ هنا لك إجابات كثيرة حول ذلك، ييد أن في مجتمعنا المعاصر رغبة في الرجوع إلى الفترة السابقة لما بعد الحداثة.

فالتنكير التوسيري الحداثي الإنساني يميل إلى التوحد مع الجماعات السياسية والدينية والفلسفية المحافظة. ويبدو أن ظهور الأصوليات الدينية واحدة من نتائج تيار ما بعد الحداثة، بوصفها مقاومة لمسائلة «السرديات الكبرى» للحقائق الدينية. ويظهر ذلك بجلاء (لنا في أمريكا، على كل حال) في حالة الأصوليات الإسلامية في الشرق الأوسط، والتي تحرم الكتب ما بعد الحداثة مثل الآيات الشيطانية لسلمان رشدي، لأنها تقوض تلك السرديات الكبرى.

هذا الرابط بين رفض ما بعد الحداثة ونزعـة المحافظة أو الأصولية يمكن أن يفسـر، في بعض جوانبه، سبـب جذـب المجـاهـرة ما بعدـ الحـدـاثـةـ بالـتشـظـيـ والتـعـدـدـ لـليـبرـالـيـينـ والأـصـولـيـينـ عـلـىـ حدـ سـوـاءـ. ويـفـسـرـ لـنـاـ، مـنـ بـعـضـ جـوـانـبـهـ الأـخـرىـ، سـبـبـ اـنـجـذـابـ منـظـريـ النـسـوـيـةـ نـحـوـ ماـ بـعـدـ الـحدـاثـةـ، كـمـاـ يـوـضـعـ سـارـوبـ وـفـلـاـكـسـ وـبـتـلـرـ.

وعلى صعيد آخر، يبدو أن مابعد الحداثة، رغم ما ذكر، قد قدمت بعض البدائل لربط الثقافة العالمية بالنزعية الاستهلاكية؛ حيث تقدم السلع والأشكال المعرفية بالقوة بعيداً عن سيطرة الفرد. وكل هذه البدائل ترتكز على كل الأفعال الاجتماعية (أو الصراع الاجتماعي) من حيث هي – بالضرورة – محلية ومحدودة وجزئية، لكنها غير فاعلة. وعن طريق اطراح «السرديات الكبرى» (مثل تحرير الطبقة العاملة كافة) والتركيز، عوضاً عن ذلك، على أهداف محلية خاصة (مثل مراكز العناية اليومية المتطرفة للأمهات العاملات في مجتمع ما) – عن طريق ذلك، تقدم السياسات مابعد الحداثية تنظيراً للأوضاع المحلية بوصفها مائعة وغير قابلة للتبؤ المستقبلي، لأنها متأثرة بالاتجاهات العالمية. ولهذا السبب، فإن شعار السياسات مابعد الحداثة يمكن أن يكون: «فَكَّر عالمياً، واعمل محلياً»، ومن ثم، لا تقلق نفسك بشأن أي خطة كبرى أو مشروع عام.

هواش:

اقتباسات البحث من:

1- مقال جين فلاكس: «مابعد الحداثة والعلاقات الجنوسية في النظرية النسوية»، ضمن كتاب: ليندا جي. نيكلسون (محررة) النسوية / مابعد الحداثة، روتلنج للنشر، 1990م.

2- مقال ساروب، وهو الفصل السادس «ليوتار وما بعد الحداثة» في كتاب مادان ساروب: مدخل أولي إلى ما بعد البنوية وما بعد الحداثة، منشورات جامعة جورجيا، 1993م. ■

في معنى عالم اللعب وكونية الآخر الفني عند غادامير

د. عبد الفتى بارة^(*)

يعد هانس جيورغ غادامير Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002) وريث فكر هيدغر وصاحب الفضل في تفجير قضايا التفكير الفلسفى، من خلال نظريته التأويلية، التي كانت بمثابة المنعطف الأنطولوجى الحاسم Le tournant، الذى أطلق شرارته الأولى هيدغر. هذا الأخير لم يتردد، عبر رسالة بعثها إلى أوتو بوغلر Otto Pöggeler، في القول بأن الفلسفة الهرمینوطيقية هي قضية ولا غادامير لها⁽¹⁾. La philosophie

herméneutique, c'est là l'affaire de Gadamer

إدراج الهرمینوطيقا في قلب الجدل الفلسفى، وقد أخذت في الانتشار على نطاق واسع، متجاوزة بعد الحرب الكونية الثانية حدودها المحلية⁽²⁾ وإذا كان هيدغر قد أسس أنطولوجيا فهم الوجود، تجاوزاً للموضوعية المتموّهة، ونقلأً لإشكالية الهرمینوطيقا من إستيمولوجيا علوم الفكر إلى الأنطولوجيا⁽³⁾، فإن غادامير، بالإضافة إلى ذلك، تفرد بدعوته إلى إنشاء أنطولوجيا جديدة، تتجاوز فهم الوجود إلى حدث فهم الفهم؛ إذ إن طموحه كان يتتجاوز مجرد الإسهام في مواصلة ما بدأه سلفه شلابير ماخر ودلشاي. فقد

(*) قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس – سطيف، الجزائر.

(1) Jean Greisch, Préface, in: H-G.Gadamer, Herméneutique et philosophie, Collection «Le grenier à sel», Paris, Beauchesne Éditeur, 1999 , p.V.

(2) Jean Grondin, L'universalité de l'herméneutique, Paris,P.U.F, 1993 ,p.194

(3) Paul Ricœur, Du texte à l'action ,(Essais d'herméneutiqueII), Paris,Éditions du Seuil, 1986 , p.107.

سعى إلى إعادة تأويل ومراجعة المشاريع الفلسفية الكبرى، بدءاً من السؤال السocraticي، مروراً بأفلاطون وأرسطو و كانط و ديكارت وهيغل و ماركس و فرويد، وصولاً إلى السؤال الهيدغرى. وهو بصنعيه هذا، يروم ترسیخ الهرمینوطيقا، بما هي فن الحوار والفهم التساؤلى، داخل التفكير الفلسفى، وتبیتها ممارسة واعية وفهمًا قليلاً يبقى للفلسفة دورها الحاسم، عبر فن السؤال، ألا وهو تجديد أدواتها وإعادة تأويل المعرفة تأويلاً مغايراً يتجاوز حدود الميتافيزيقا. فللسفة غادامير، إذ، تعدّ، من دون ريبة، فتحاً فلسفياً جديداً أصيلاً غير مسبوق، وآخر محطة في تطور الفكر الهرمینوطيقي⁽¹⁾.

ولعلّ هنا ما جعله يعلن، بلا تردد، أنَّ الهمَّ الذي يتکفل به مشروعه الهرمینوطيقي هو تأسيس فلسفة تأويلىة كوكبية Universelle Philosophie Herméneutique، تعمل على إشاعة أدبيات الحوار بين الثقافات والحضارات، عبر الفهم كممارسة تأويلىة، وجعل الإنسان يلتفت إلى ذاته وإلى العالم من حوله، رغبة في الفهم. «فالإنسان، والقول لشارل تايلور Charles Taylor، أكبر من كونه مجرد حيوان عاقل، وإنما هو حيوان محكوم L'homme n'est pas seulement un animal raisonnable , il est . فالرغبة في الفهم ؛ هي فهم العالم المحيط بنا، الذي هو، بالنسبة لأرسطو، العالم الأرضي المتحرّك، وبصفة أشمل، أيضاً، فهم الوجود بما هو موجود، والموجود الأول، أي الله: بهذا المعنى فقط يتحقق مفهوم «رغبة الفهم الهرمینوطيقي» بـ«عالمية نَّهم المعرفة الميتافيزيقية»⁽²⁾».

يذهب غادامير، في إطار تأسيس فلسفته التأويلىة، إلى عدَّ الأثر الفنى عالماً مختلفاً عن عالمنا، من حيث هو عالم يفتقر إلى الإحساس بالجميل، لا لأنَّه ليس أهلاً لذلك، كما تعتقد بعض التيارات الجمالية؛ بل إنَّ غياب هذا الإحساس يعود إلى طغيان النزعات المتعالية، التي تنظر إلى أشياء الوجود كما لو أنها أبدعتها هي، أو تملك معرفة سابقة بها، ومن ثمَّ فهي تملكها أول الأمر وأخره، وهذا هو الوهم عينه الذي جعل الفنان ينظر إلى العالم بوصفه موضوعاً منفصلاً عنه، أو هو مجرد مجموعة من المضامين تُصبَّ في شكل

(1) Jean Grondin, op. cit., p.194.

(2) Jean Greisch, Préface, in: H-G.Gadamer, Herméneutique et philosophie, p.XIX

أو قالب فني⁽¹⁾. ييد أن الإبداع، وإن كان إحساساً بالآخر/ الوجود وتأملاً له، فهو تجربة جمالية *expérience esthétique* تتشكل في الأثر الفني، بما هو العالم الذي يُلقي بنوره على الذات فتري الأشياء، وقد حاضرها هذا الضوء، مختلفة كأنها ولدت لتوجهها، ليغدو الفن معرفة وجودية تكتشف فيها الذات موضوعها، ليس انبهاراً وتلذذاً بعالم غريب عجيب؛ بل هو التقاء بعالم يضيء ذاتنا والعالم من حولنا، وهو ما يسميه غادامير بـ«الوعي الجمالي» *conscience esthétique*، بوصفه تجربة تتشكل، من منظور فنونولوجي، داخل العمل الفني، بما هو وجود جمالي تتعلق فيه الذات تربيتها الجمالية، ولا يكون ذلك إلا بالرجوع إلى الأشياء ذاتها مقصودة، وليس بإحالتها على الواقع كما لو أنها محاكاة له أو تقليد ساذج⁽²⁾.

لكن هنا لا يعني، يضيف غادامير، أن هذه الثقافة الجمالية التي تميز هذه التجربة ليست خلواً من وعي المسؤول لوجوده كذات لها فروضها التي تضمن أصلية رؤيتها؛ إذ مهما تجرّدت الذات من أحکامها المسبقة وفهمها القبلي، فإنها لا تملك القدرة على إزاحتها بصفة مطلقة، وإنما تقوم بعملية الإلغاء والتعديل داخل هذه التجربة الجمالية، فيتشكل وعي جمالي، لا هو ذاتي محض ولا هو موضوعي، بقدر ما هو شيء ينبع خالصاً من الأثر الفني إثر لقائنا به، وهذا كلّه عبر فعل الانفتاح على عالم هذا الأثر بما هو وجود نصفي إليه ونستجيب لدعوته، فتنتقل بذلك، أي داخل تجربتنا الجمالية، من معيارية التمايز الجمالي⁽³⁾ *Distinction esthétique*، حيث يكون الفصل المصطنع بين الذات والموضوع، أو بين الشكل والموضوع، إلى مبدأ اللاتمايز الجمالي⁽⁴⁾ *non-distinction esthétique*، حيث تزول هذه القسمة الثنائية المزعومة بين الذات والموضوع من خلال عملية الوسيط *Médiation* التي يحدّثها الشكل أو الصورة⁽⁵⁾

(1) H-G.Gadamer, *Vérité et Méthode*, Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, édition intégrale revue et complétée par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, édition du seuil, 1996, pp.99, 100

(2) Ibid., p.101

(3) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, pp.102, 103

(4) Ibid., p.103.

(5) إن الجدير بالذكر، من منظور غادامير، حسب سعيد توفيق، هو أن مفهوم الجميل في الفن عموماً والشعر وخاصة بمعناه التجريدي *Abstractif* الذي تتباين الرؤية الحداثية هو «مفهوم دخيل على الشعر؛ فماهية الشعر – كانت وستظل – تكمن في قول شيء ما أو حقيقة ما من خلال الصورة

Forme، بما هو المكان الذي تتحول فيه تجربتنا الوجودية إلى فنّ جميل هو ثمرة هذا الحوار. ليكون فهم الأثر الفني، إذ ذاك، فهماً دينامياً يتتيحه أفق المسائلة في التجربة الجمالية؛ حيث لا تميّز بين الذات والموضوع أو الشكل والمضمون.

ودفاعاً عن هذه المفاهيم، التي تعدّ إضافة جديدة إلى فلسفة الجمال، يعود غادامير إلى مفهوم اللعب/*la jeu*، في محاولة لإيجاد صلات بين القيام بفعل اللعب والقيام بتجربة جمالية لأثر فني ما. فهو يعتقد بأنَّ كلاًّ منهما يمارس نوعاً من السيطرة ؛ اللعب/*la jeu* على اللاعبين الممارسين، والأثر الفني على الذين يمارسون تجربة ما. فيصبح كلّ منهم تابعاً لقواعد اللعبة أو الفن. كما أنَّ الحديث عن اللعبة في إطار تجربة الفن «لا يعني أن نستمع لموقف أو حالة ذات مبدعة، ولا يعني، مطلقاً، حرية الذات الإنسانية التي تمارس فعل اللعب» وإنما هو حديث عن طريقة وجود الأثر الفني ذاته. فقد تعرّفنا، انتلاقاً من الوعي الجمالي، إلى أنَّ المقابلة بين الوعي الجمالي والموضوع لا تأخذ في الاعتبار الوضع الحقيقي أو الواقعي⁽¹⁾. فاللعبة، بالنسبة لمن يمارسه، يضيف غادامير، «ليس شيئاً جديداً، ولهذا نحن نلعب. إذاً، ستحاول، بناءً على هذا الأساس، تحديد مفهوم اللعب. وكل ما هو لعبٌ محضرٌ ليس بجده. فاللعبة تربطه بالجد علاقة أساسية، خاصة به، ليس، فقط، لأنَّه يجد فيه نهايته؛ وإنما، كما يقول أرسطو، فنحن نلعب «بغرض التسلية». من المهم القول، إذاً، إنَّ اللعب هو نفسه يحمل هذا الجدُّ الخاصُّ به وكأنَّه شيء مقدس⁽²⁾».

وأعْنِي بالطبع أنَّ هذا الجدَّ المقدس هو الذي يجعل اللاعب يخلص في ممارسة اللعبة. فهو، أي اللاعب، وإنْ كان يدرك أنَّ ما يقوم به هو مجرد لعب، فإنه كلاعب متخرط في عالم اللعبة، لا يفكّر بذلك. فاللعبة لا تبلغ غايتها إلاَّ حين يغفل اللاعب وينشغل في عالم اللعب. فنمط وجود اللعبة بالنسبة لللاعب، بما هي دينامية لها أهدافها الخاصة، لا ينظر إليها في إطار ذات مقابل موضوع، فهي؛ أي اللعبة لها ماهيتها الخاصة المستقلة عن وعي

اللغوية الشعرية. ومنعى هذا أنَّ جادamer لا يريد أن يسقط من حسابه أهمية الصورة اللغوية الشعرية؛ بل يريد التأكيد على أننا لا ينبغي أن ينصرف اهتمامنا إليها باسم الحداثة، وباسم تجريد الفن وتنزييه عن الحقيقة دينامية كانت أم اجتماعية». ينظر: هانز - جيورج جادامر، تجلّي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشرح سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997، ص 288. (الهامش). وينظر، بشيء من التفصيل، فيما يتعلق بمفهوم التجريد في الفن: H-

G. Gadamer, Vérité et Méthode, pp.102, 106

(1) Ibid., p.119.

(2) Ibid.

الذين يمارسونها، مثلما هو الحال مع نمط وجود الأثر الفني؛ إذ إنَّ وعياناً الجمالي للأثر الفني لا يتشكّل بعيداً عن تجربة الفن، فالأثر الفني، كما رأينا، ليس موضوعاً يوجد ممثلاً لذات تدركه من منظور وعيها الجمالي الخاص. يوجد، إذ، لعبٌ بمعنى الحقيقى، كلما اندمج اللاعبون في عالم اللعبة وتركوا ذاتيَّتهم. فاللاعبون ليسوا ذاتاً للعبة، ولكن اللعبة من خلالهم يصل، إلى التمثيل⁽¹⁾.

فاللعبة، وليس انحرافنا فيها، هي التي تصبح الذات الحقيقة. لكن ألا يكون اشتراك اللاعبين في اللعبة هو الذي يجعلها عرضاً ممثلاً وحدثاً قائماً؟ هنا ما يبليو، من منطلق أنَّ اللاعبين هم الذين يصنعون الفُرجة، غير أنَّ نمط وجود اللعب، كما رأينا، لا يقتضي وجود ذات تتصرّف بشكل لعبي *ludique* حتى يحدث فعل اللعب. فما يُقال، في الغالب، إنَّ لعبة (مباراة) ستقام أو هي قائمة في ذلك المكان أو ذلك الوقت. هي، إذ، اللعبة، الذات الحقيقة الفاعلة، فهي تحدث عبرنا وفينا، فهي من يتكلّم بدلًا عن الممارسين لها، لأنَّها بمجرد أن تبدأ يكفُّ اللاعبون عن أن يكونوا ذاتيَّهم، وإنْ حققوا شيئاً من المتعة الخاصة بذلك من سحرها، أو قل هي المتعة ذاتها، وإنَّ لما قيل هنا مجرد لعب. وجمال هذا السحر وكماله في أنَّ اللعبة لا تكون إلا ذاتها؛ إذ هي تستشرف كلَّ هذا العشد من اللاعبين والمترجين لتبلغ غايتها وتحقق كينونتها، أي تنتهي لعبَةً كما بدأت.

كما أنَّ اللافت هو أنه بالرغم من المخاطر المحيطة باللاعبين داخل عالم اللعبة، إلا أنَّهم، ومع علمهم بذلك، ينجذبون ويندفعون إلى هذا العالم، معتقدين أنَّهم قد حققوا رغباتهم التي تذوب في رغبة اللعبة ذاتها التي ما لها حدود، بل ربما تجد في بعض الأحيان أنَّ بعض المباريات يتمُّ توقيفها بسبب أو آخر، لكنَّ تُستأنف في وقت لاحق، لأنَّ القضية لم تعد بيد مقيمي هذا اللعبة أو الممارسين لها أو الجمهور، وإنَّما هي اللعبة بقواعدها وقوانينها التي تحدُّ من حرية الأفراد، وهي بهذه الضوابط التي تنتظم بها إنَّما تحمي ذاتها ونظمها، بما هي جدَّ مقدس في قالب هزل، وما اللاعب في المحصلة، إلا جزءٌ من هذا النظام الذي يعدُّ أساس قيام اللعبة وتمثيلها لوجودها، ولعلَّ هذا ما يجعل المهتمين، متخصصين ومتابعين، ينشغلون بما يجعل اللعبة منطلقاً وهدفاً وليس اللاعبين⁽²⁾. هذا الاهتمام بذاتية اللعبة، بوصفها عالماً سحرياً يقوم على نظام ينخرط فيه اللاعبون ويختضعون له يتأكد، بصورة جلية، في بعض الألعاب التي تقام من دون جمهور؛ كلعبة الشطرنج أو لعب الأطفال فيما بينهم، ولو تأملنا الألعاب التي تعرض على الجمهور، وهو

(1) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, p.120.

(2) Ibid., p.122, 124

الغالب» بحكم أنها عرض وفرجة، كثيراً ما تُشوّه فتفقد طابعها الجندي/ المقدس كلعبة، الأمر الذي يجعل المسؤولين عن هذه الألعاب يوقفون فعل اللعب على أن يستأنف في آجال لاحقة أو يلعب دون جمهور، وهذا تعبيداً لسلطة اللعبة ونظامها القائم، لأن الانفتاح على الجمهور يؤدي إلى إغلاق اللعبة نفسها⁽¹⁾. لكن إذا ما تعلق الأمر بالأعمال الفنية، ولا سيما التي لا تتم دون عرض أو تمثيل، ونقصد بذلك المسرحية، فهل يعقل أن تُمثل أو تُلعب لناتها؟

يعتقد غادامير بأن التمثيل الناتي *l'autoreprésentation*، دون ريب، في اللعب الإنساني، وإن تحقق في اللعبة، فلأنها، كما المحسنا، تقام من خالتنا وفيينا، ومن ثم أسقط عالم اللعب المغلق على ذاته هذه الحواجز، لكن إذا ما تعلق الأمر بـ«اللعبة الشعاعاري *Le jeu cultuel*، واللعبة المسرحي منه»، فإن الحكم يختلف، لأن المسرحية، بما هي فنٌ يمثل/يلعب لا تقدم بالمعنى نفسه كما هو الحال في لعب الطفل. فنحن جمهور المسرحية، لا نملك أن نكون إلا كذلك، وليس مشاركين كما يظن، فالممثلون/اللاعبون في المسرحية لا يتوقف جهدهم فيما يمثلون، ولكن يتجاوزون أنفسهم إلى من لهم حق المشاهدة كجمهور، فاللعبة هنا ليس مجرد تمثيل ذاتي بسيط لحركة منظمة، ولا مجرد لعب تمثيل بسيط فيه ينسى الطفل الذي يلعب نفسه، فهو «تمثيل من أجل»⁽²⁾. لذلك فإنه لما كان فعل اللعب دائمًا، هو تمثيل فإنه بإمكان اللعب الإنساني أن يجد في التمثيل نفسه نشاط اللعب. «توجد، إذاً، ألعاب تُمثل، سواء احتفظ سند غموض التلميح بشيء من التمثيل (إمبراطور، ملك، نبيل) أو ارتكز اللعب على تمثيل شيء ما (مثلاً عندما يلعب الأطفال بالسيارة). فالتمثيل عادةً، وبشكل افتراضي، هو تمثيل/عرض لشخص ما. وهدف هذه الإمكانية، بما هي كذلك، هو تكويني لما هو خاص بالطابع اللعبـي للفن. لهذا، فإن الفضاء المغلق لعالم اللعب وضع، إذاً، للقول بسقوط أحد هذه الحواجز»⁽³⁾.

غير أن غادامير يرى بأن العرض المسرحي، وإن كان له عالمه الخاص الذي يجعله تمثيلاً عرضاً يُقدم من أجل الجمهور، فإنه يبقى لعبة، أو بتعبير آخر، يمثل بنية اللعبة بما هو عالم مغلق على ذاته، فقد رأينا، يقول غادامير، «أن اللعبة لها وجودها الخاص الذي يجعلها لا تقييم لا في وعي اللاعبين أو أفعالهم، بقدر ما هي تجنبهم إلى مجالها وتشحذهم بروحها. فالذي يلعب يحس بأن اللعبة هي واقع يتجاوزه، تأثيراً وسيطرةً. وهذه

(1) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, p.127.

(2) Ibid., p.126.

(3) Ibid.

حقيقة لا ريب فيها، تتجلّى بوضوح عندما يكون هذا الواقع نفسه واقعاً مقصوداً؛ وهو الحال حين يبليو اللعب بوصفه تمثيلاً يقدم للمشاهد، أي بما هو «عرض» (spectacle) (1). فهذا المشاهد، الذي يقدم له العرض المسرحي، يمثل دوراً لا يقلّ قيمة عن ذلك الذي يؤديه الممثل المسرحي، فما دام أنّ العرض لا يتمّ إلا بحضوره، فإنه لا متلوحة من القول، إنّ اكتمال معنى هذا العمل وبلغه تمامه متوقف على المشاهد، دون أن يعني ذلك أنّ التمثيل/اللعب يتنازل عن سلطته، فهو حين يفضي إلى التمثيل فذلك جزء من استراتيجية في ممارسة سيادته وبلغة كماله. فهي، أي اللعب، في النهاية، ذلك الكلّ المكون من اللاعبين والمشاهدين. بل إنّ الذي لا يشارك في اللعب، ويكتفي بالمشاهدة هو الذي يجعل من اللعب تجربة أكثر أصالةً، وأنّ الممثل/اللاعب، حينئذٍ، لا يقتصر دوره على التأدية البسيطة التي قد يقوم بها في آية لعب، كما رأينا؛ إذ يشارك في اللعب لأجل أن يفقد السيطرة على ذاته ويضيع تماماً في فجوات اللعب؛ بل، على العكس من ذلك، إنّ دورهم يكمن في جعل المشاهدين أنفسهم، وهم في غمرة الاستمتاع بالعرض، يتيهون. هنا ما يجعل المشاهد يأخذ مكان اللاعب ويتحول من دور المشاهدة إلى فعل المشاركة، ومن ثمّ توكل إليه مهمة متابعة وضع الذي يلعب (2).

ما أقدم عليه غادامير، من خلال عقده لهذا التمايز بين اللعب والأثر الفني، هو تجاوز الرؤية الفلسفية القائلة بتعالي الذات عن الموضوعة (3)؛ فهو حين يجعل من اللعب عالماً مستقلاً عن ذاتية اللاعبين، إنما يروم تقويض النظرة الجمالية المتمرّكة حول التمايز الجمالي (4)، وتثبيت رؤيته الهرمينوطيقية القائمة على جدل المسائلة وأنطولوجية الفهم. فعالم اللعبة مثلما هو عالم الفن يستقيم كذلك باللاعبين/الممثلين والمشاهدين. لكن يبقى، على الدوام، صاحب السلطة المطلقة في توجيه فعل اللعب/التمثيل إلى أن يبلغ

(1) H-G.Gadamer, op. cit., p.127

(2) Ibid., pp.127, 128

(3) يعتقد غادامير بأنّ مشروعه الهرمينوطيقي إذا لم يتجاوز إشكالية الذات/الموضوع، أو الذاتية/الموضوعية فإنه يتذرّع بلورة نظرية في الفهم تقوم على أساس الفهم/التأويل/الممارسة. وفي هذا الصدد يقول: «*Nos observations nous interdisent de partager intégralement la problématique entre la subjectivité de l'interprète et l'objectivité du sens à comprendre.*». Ibid., p.333

(4) يقول غادامير في هذا الإطار: «*Au fond, la distinction entre acteur et spectateur s'annule ici. L'exigence de viser le jeu lui-même dans son contenu de sens est identique pour les deux.*». Ibid., p.128

منتهاء، الأمر الذي يجعله مستقلًا عن وعي هؤلاء وأولئك، وإذا كان هناك من تجربة فهي تجربة اللَّعب/ الفن، التي تجعل الوعي الجمالي يتشكل داخلها ويُستمدّ من طبيعتها الفنية. لذلك، كما أسلفنا القول، يكون توجّه المسؤول إلى الأشياء ذاتها مقصودةً، بما هي حقيقة موجودة، ولا نملك، نحن المسؤولين، إزاء هذه الفاشية إلا أن نستمد تجربتنا من هنا الوجود حتى يكتمل فهمنا، أو بالأحرى تحقيق إمكانية الفهم بوصفه أعلى درجات التأويل التي يرجى تحقّقها. فالتأثير الفني «ليس مجرد موضوع للمتعة؛ إنه عرض، تمّ نقْلُه إلى صورة» لحقيقة الوجود بوصفه حدثاً. لم يحدث قط أنّ فهم أحدّ قصيدةً في حقيقتها الجوهرية من خلال معيار الوعي الإستطيقي. وإنما وجه الأمر أنّ القصيدة، شأنها شأن كل النصوص الأدبية، تخاطبنا بمعناها ومحتوها. إننا لا نبدأ أبداً بالسؤال عن الشكل في القصيدة، ولا الشكل ومن خلال الشكل، أو بتعبير آخر، في حدث لعنة الالتقاء بالشكل. فالشكل حين تقابله هو حدث. ونحن أسرى القصيدة: تأسّرنا روح القصيدة وتغلبنا على أمرنا⁽¹⁾.

إذًا، يصل غادامير من خلال نموذج اللَّعب/ اللَّعبة إلى دحض الأوهام التي صاحت بفلسفة الجمال الكلاسيكية، التي أقامت روبيتها للفن على أساس فلسفة التعالي القائلة بتشكل الوعي الجمالي خارج دائرة تجربة الأثر الفني، فهو يوجد مع الذات، أو بالأحرى تجربة الذات هي التي تخبر العمل وتملك حق تحيينه وكأنه شيءٌ خاصٌ بها، يبدأ أنّ الأصل في هنا الوعي هو الأثر الفني نفسه، بما هو وجود سابق على الذات ومستقل عنها، يضاف إلى ذلك تميّزه بطبيعة دينامية تمنحه القدرة على تجاوز الذات؛ بل وجعلها من صميم تجربته وتحولاته عبر الزمن؛ إذ مهما حاولت الذات، من منظور أفق تأويلها الخاص، مراودة النص وجلبه إلى زمنها التأويلي، فإنه يجرها، إغواءً وسحراً، عبر مناطق الغياب فيه إلى زمنه الخاص بما هو زمن التأويل داخل حلقة الفهم. وشبيه بذلك عمل اللَّعب/ اللَّعبة، فهي، كما أسلفنا القول، لها نظامها الخاص وطبيعتها المستقلة عن وعي الممارسين لها، لاعبين كانوا أو مشاهدين.

غير أنّ اللافت في رؤية غادامير في نقده لنظرية الجمال، هو محاولته إقرار مبادئ فلسفة الهرميونِ طبقية القائمة على الطابع الأنطولوجي/ الجدلِي، ولعلّ هذا ما جعله في نهاية هذا النَّقد يثبت الطبيعة القصدية/ الحوارية للعب/ الفن، متخدناً من الموسيقى مثالاً شاهداً على صلاحية هذه الدعاوى. فما لا يمكن بحال أن لا نثر عليه، أي نموذج

(1) عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرميونِ طبقياً (نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر)، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2003، ص 206، 207.

الانغلاق، «ولو حين تكفى فرقة العازفين على ذاتها، وتحجبه بما تحققه من تفاعل، نفسها عن الجمهور بغرف الكفاح، على سبيل المثال، ضدّ مأسسة l'institutionnalisation الحياة الفنية داخل المجتمع. وهو حال ما يُعرف بـ«الموسيقى الممارسة في ذاتها» *musique pratiquée chez soi*، فلما نرحب في ممارسة موسيقى متّيزة وأكثر أصالة، فلا لشيء إلا لأنّها موجّهة إلى العازفين أنفسهم وليس إلى الجمهور؛ وأيّاً كان الذي يمارس الموسيقى بهذه الطريقة، فإنّ ما يهمّ هو أن تخرج موسيقى محكمة، تحظى بالإعجاب، بمعنى أنها موجودة هنا ليسمعها شخص ما. التمثيل في الفن، إذًا، هو كذلك، في جوهره» لأنّ موجّهه إلى شخص ما، ولو لم يكن هناك أحد ما يقتصر على الاستماع أو المشاهدة⁽¹⁾».

وعليه، فمهما تكن الحدود الضيقّة التي وضعتها النظرية الجمالية، فإنّ مفهوم الأدب أكثر رحابةً من أن يقف خلف هذه الحدود/الحواجز، فوجود الأثر الفني ومعه اللعب/اللعبة، كما أوضحنا، لا يكتمل إلا بالاستقبال/التلقّي الذي يدخله المشاهد/القارئ له، أو يمكن القول، بالأحرى، إن النصوص، بوصفها كذلك، تشبه عملية تبديل بأثر معنى ميت معنى حديثاً لا تُنتَج إلا في الفهم. ولذلك ينبغي أن نتساءل إذا كان ما تم إثباته سلفاً في تجربة الفن يساوي، أيضاً، معنى كل النصوص، بما فيها كذلك تلك التي ليست آثاراً فنيّة⁽²⁾. فإذا كان أمراً بدھياً، أن لا نص بلا تأويل، فإنه يتعرّض قيام تأويل دون فهم⁽³⁾. فالنصوص هي وسائل بين المسؤولين وإمكاناتهم التأويلية، فهو، أي النص، لا يهب نفسه إلا وهو وسيط يتازل عن حياده لصالح العلاقة/الحوار مع القارئ/المؤول، ليكون، بذلك، طريقاً مفتوحاً على تراثه المضمر في شقوقة، وبما أنّ الفهم لا يبلغ درجة الكمال⁽⁴⁾، ولا يكون غاية في ذاته⁽⁵⁾، فإنه يصبح، عبر افتتاحه على الآخر/المتلقّي، كرأ وفراء، أول خطوة نحو حركة التأويل، التي تبقى حواراً جديلاً قوامه المسائلة، يتقلب فيها الفهم بين التفسير/الشرح والتأويل⁽⁶⁾. هذا، في الحقيقة، هو عينه ما تضمنته مفهوم اللعب/اللعبة عند غادامير،

(1) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, p.128

(2) H.-G. Gadamer, *Vérité et Méthode*, p.183.

(3) Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, p.24

(4) Mario Valdes, *De l'interprétation dans la théorie littéraire*; Paris, P.U.F, 1989, p.278.

(5) Ibid., p.285.

(6) Ibid., p.275.

فالآخر الفني، كما أقر، لا يكتمل إلا داخل التمثيل الذي يتلقاه، ومن ثم، كان لزاماً علينا أن نخلص إلى القول، بأن كل آثار الفن الأدبية لا يمكن أن يجد الاكمال السبيل إليها إلا في القراءة. فهل هنا يتعلّق أيضاً بهم كل النصوص؟ إنَّ معنى كل النصوص ينجز فقط في الاستقبال الذي يضمّره ذلك الذي يفهم؟ فالفهم يعمل في إطار تحقيق معنى النصّ مثلما هو حال الإصغاء في الموسيقى؟ كما يمكننا، أيضاً، الحديث عن الفهم متى حصلنا على قدر من الحرية مع معنى النص الذي يُؤوله الفنان، قياساً بالنسبة إلى نموذجه؟⁽¹⁾

فلا وجود لفن/ لعبه في المحصلة، ولو انغلق على ذاته، غير موجه إلى الآخر/ المشاهد/ القارئ/ المسؤول. وكأنَّ غادامير، بذلك، يروم توجيه أنظارنا إلى أنه لا يمكن استعادة إنسانية الإنسان المسلوبة إلا بتغيير وعيها الجمالي في علاقتنا بالآخر الفني، وهو بهذه الرؤية المتفردة يخرج الإنسان المعاصر من حالة الاغتراب التي ألحقتها به النظرة الشكلية المحسنة، التي تنظر إلى الآثار الفنية على أنها صور/ أشكال خالية من المعنى/ الحقيقة، ولا مكان فيها لسؤال الذات لذاتها، أو تاريخها/ تراثها. ومن ثم تقوم الرؤية اللاحاتاريخية، كما هو سائد، داعية إما لنصف نصوص التراث وحرقها، أو إخضاعها لسلطان الذات المتعالية كما لو أنها نصوص من إنتاجها، ويتحول الإنسان إلى كائن لا تاريخي، أو متمرد على تاريخه، منكر لأصالة التراث/ الآخر، وأحقيته في الوجود كذات له حق التعبير عن كينونته، وثبتت شهادته على العصر الذي لفظه.

فالسؤال الغادامي، بما هو سؤال أنطولوجي/ جدللي، يحرص على وضع حدود/ ضوابط لفهم، أو بالأحرى يتحول لديه السؤال إلى أفق لمسألة حدود فهم المسؤول لتراثه/ تاريخه، أو بتعبير آخر، كيف يمكن لنا أن نسجم تأويلياً مع آفاقنا المنجزة عبر وسيط اللغة دون أن نقصي صوت الآخر/ التراث المقيم في أعماقنا. فقراءة الآخر الفني هي، في الحقيقة، إعادة إنتاج وخلق متفرد، يجعل من التراث/ التاريخ نصاً يبرز كلَّ حين مع كلَّ فعل تأويل؛ إذ إنَّ انتماء القارئ/ المسؤول إلى لحظة أو وضع/ مقام تاريخي في زمنه الآتي لا ينفي انتماءه، عبر وسيط اللغة، إلى هنا النص، لكن لا بوصفة حضوراً؛ بل بما هو غيابٌ مثبت في تضاعيف النصوص/ الآثار التي هي من جنسه أو تلك النصوص القديمة التي تمثل تاريخاً/ أرشيفاً تأويلياً لهذا النص. وما دام الأمر كذلك، فإنَّ «فعل التأويل» l'acte d'interprétation يمثل توسطاً جديداً une nouvelle médiation تتيحه الطبيعة اللغوية لأحداث التراث/ التاريخ، بما هي صوت قديم، تواصل رحلة وجودها وتأثيرها في الزمن الحاضر؛ الزمن التأويلي. ■

(1) H.-G. Gadamer, op. cit., p.183.

قراءة كافكا^(*)

موريس بلانشو

ت: عدنان محمود محمد

ربما أراد Kafka أن يُتَلِّفَ أعماله لأنها كانت تبدو له محكمةً يُاذِكَاءُ سوءِ الفهم العام. وعندما نلاحظ الفوضى التي أسلَمْتَنا إليها هذه الأعمال، وما يُريدون أن يُفهمونا إياها عنها، وما يُخفيونه منها، والضوءُ الجزئيُّ الذي يُسلطُ على هذا المقطع أو ذاك، وتَبَعُّرُ النصوصِ نفسها، وهي غير مكتملةً أصلًا، وهي تقسَّمُ أكثر، وتحال إلى غبار، كما لو أنها رفاتٌ قدِيسٌ فضيلتها لا تتجزَّأ؛ عندما نرى هذه الأعمال الصامتة بالأحرى، والمغزوة بثرثرة التعليقات، وهذه الكتب غير القابلة للنشر وقد صارت مادةً لمنشورات لا تنتهي، هذا الإبداع اللازمي الذي تحول إلى تفسيرٍ تاريخيٍّ، بتنا نتسائل ما إذا كان Kafka نفسه قد توقع كارثةً كهذه في انتصارٍ كهذا. ربما كانت رغبته في أن يختفي، سرًا، كلغز ي يريد التواري عن الأنظار. لقد أسلَمَهُ هذا الكتمان إلى الجمهور، وجعله هذا السرُّ مجيداً. والآن، يتَمَددُ اللغزُ في كلِّ مكان، إنه النهار الساطع، إنه إخراجُهُ الخاصُّ، فما العمل؟

لم يشأ Kafka أن يكون إلا كاتباً، والمذكرات الحميمية تُبدي لنا ذلك، ولكن ينتهي الأمرُ بهذه المذكرات إلى أن تبيَّن لنا أن Kafka أكثر من كاتب؛ إنها تُعطي الأفضلية لمن عاش على من كَتب: إنه هو من سنبحث عنه في أعماله من الآن

(*) المقال بعنوان La lecture de Kafka، وهو مأخوذ من كتاب "حصة النار" للناقد Maurice Blanchot.

فضاعداً. وتشكّل هذه الأعمال البقايا المتاثرة لوجودِ تساعدنا على فهمه، هي شاهدٌ لا يُقدّر بثمن على قدر استثنائي لولاه لبقيت متوازية. ربما كانت غرابة كتبٍ من قبيل المحاكمة *ou le procès* أو القصر *le château* هي التي تُحيلنا باستمرار إلى حقيقة خارج الأدب *extra-littéraire*، في حين أننا نبدأ بخيانة هذه الحقيقة بمجرد أن تجذبنا خارج الأدب الذي، مع ذلك، لا يمكنها أن تختلط به.

هذه الحركة حتمية. والنقاد كلُّهم يتولّون إلينا أن نبحث عن مسرودات داخل هذه المسرودات: فالأحداث لا تدلّ إلا على نفسها، والمساح مساحاً تماماً. «لا تستبدلوا جريان الأحداث الذي يجب أن يفهم كقصة واقعية ببناءات ديداكتيكية» (كلود - إدموند ماني). ولكن بعد صفحات عدّة يمكننا أن: «نجد في أعمال Kafka نظرية للمسؤولية، وأراء حول السببية، وأخيراً تأويلاً عاماً للقدر الإنساني، وهذه الثلاثة منسجمة انسجاماً كافياً، ومستقلة عن شكلها الروائي؛ بحيث أنها تحمل أن تُنقل بمصطلحات فكرية صرفة⁽¹⁾». قد يبدو هذا التناقض غريباً. صحيح أن هذه النصوص قد ترجمت غالباً بقرار قطعي، واحتقار واضح لصفتها الفنية، ولكن من الصحيح أيضاً أن Kafka نفسه قد أعطى المثل ناقداً بعضَ القصص أحياناً وساعياً إلى توضيح معانيها. والفارق هو أنه لا ينقل القصة إلى مستوى يجعلها أكثر فهماً بالنسبة إلينا، باستثناء بعض التفصيات التي يفسّر لنا تكوينها، وليس دلالتها: فلغتها كنادق تغوص في الخيال ولا تتميز عنه.

المذكرات تغوص باللحظات التي تبدو مرتبطة بمعروفةٍ نظرية، يسهل التعرّف إليها. ولكن هذه الأفكار تبقى غريبة عن العمومية *la généralité* التي تستعير شكلها: هي فيها وكأنها في منفى، وتسقط في صيغة ملتبسة لا تسمح بفهمها بوصفها التعبير عن حدثٍ وحيد، ولا بوصفها التفسير لحقيقةٍ كونية. فكر Kafka لا يتعلّق بقاعدةٍ صحيحة بصورةٍ موحّدة، ولكنه ليس نقطة العلام البسيطة لحدثٍ خاصٍ ب حياته. إنه سباحة هاربة بين هذين الماءين، وبمجرد أن يصبح نقاً لسلسلة من الأحداث التي حدثت في الواقع (كما هي الحال في مذكرات)، فإنه ينتقل بصورة غير محسوسة إلى البحث عن معنى هذه الأحداث، يريد أن يواصل مقاربتها. عندئذ تبدأ القصة

(1) Claude-Edmonde Magny, *Les sandales d'Empédocle*.

بالذوبان في تفسيره، ولكن التفسير ليس واحداً، إنه لا يصل إلى نهايةٍ ما يجب أن يفسّرها، وبخاصةً، ولا يمكن من التطرق إليه عَرضاً. هي كما لو أنها مجتذبة بثقلها الخاص، نحو الخصوصية la spécialité التي يجب أن تقطع صفتها المغلقة: فالمعنى الذي تطلقه بيته حول الأحداث، وهو ليس تفسيراً إلا عندما ينطلق منها، وهو ليس تفسيراً إلا إذا انفصل عنها. إن التوازن التفكير اللامتناهية، وعودته انطلاقاً من صورة تكسره، وقوة التفكير الدقيقة المطبقة على شيءٍ تافه، تشكّل عوالم فكرٍ يلعب على العمومية، ولكنه ليس فكراً إلا مأخوذاً في سماكة العالم المختزل إلى الوحدة l'unique.

تلحظ السيدة ماني أن كافكا لا يكتب أفكاراً سطحيةً أبداً، وهذا لا يعود إلى ترفي أقصى في ذكائه؛ بل إلى لامبالاةٍ خلقيّة بالآفكار المتلقاة. في الواقع، نادرًا ما يكون هذا الفكر عادياً، ولكنه ليس فكراً صرفاً، إنه غريب؛ أي إنه خاص بشخص واحد، ومهما استخدم من مصطلحات مجردة مثل: إيجابيٍ وسلبيٍ وخيرٍ وشرٍ، فإنه يشبه أكثر قصةٍ فرديةً تماماً، مفاصيلها أحداثٌ غامضة، وبما أنها لم تحدث بعد، فهي لن تحدث أبداً. لقد وصف كافكا نفسه في سيرته الذاتية بأنه مجموعة من الخصوصيات، السرية أحياناً، والمعلنة أحياناً أخرى، تصطدم باستمرار بالقاعدة، وتعجز غالباً عن انتزاع الاعتراف بها أو عن إلغاء نفسها. إنه صراعٌ كان كيركفارد Kierkegaard قد عمق معناه، ولكن كيركفارد كان قد اتخذ ناحية السر، أما كافكا فلا يستطيع أن يتخدِّي ناحية. فإذا أخفى ما لديه من غرابة، كرّه نفسه وقدره، وعدَ نفسه سيناً أو ملعوناً؛ وإذا ألقى بسره في الخارج، فإن هذا السر لن يُعترَف به من المجموع الذي يعيده إليه ويفرضه عليه من جديد.

الكتابية والرمز والخيال الأسطوري التي بها تقدم لنا أعماله تطويرها غير العادي، صارت ضرورية عند كافكا بوساطة صفة تأمله. فهذا التأمل يتارجح بين قطبي الوحدة والقانون، وقطبي الصمت والكلمة المشتركة. فهو لا يستطيع أن يبلغُ هذا ولا ذاك. وهذا التأرجح هو أيضاً محاولة للخروج من التأرجح. لا يستطيع فكره إيجاد الراحة في العام، ولكن على الرغم من أنه يشكو أحياناً من جنونه ومن حجره، وكذلك هو ليس الوحدة المطلقة، لأنَّه يتكلّم مع هذه الوحدة؛ وهو ليس اللا معنى،

لأن معناه هو هذا اللا معنى؛ وهو ليس خارجاً عن القانون، لأن هذا قانونه، هذا النفي الذي يوقفه. يمكن القول عن العبث الذي يراد به إجراء قياس لهذا الفكر ما يقوله هو نفسه عن هذه الجمهرة من حمير قبان: «حاول فقط أن تفهم من حمير قبان هذه: فإذا استطعت أن تسأليها عن سبب عملها تكون في الوقت نفسه قد استأصلت جمهرة حمير قبان». ما إن يلاقي الفكر العبث، فإن هذا اللقاء يعني نهاية العبث.

وهكذا فإن نصوص Kafka كلها محكوم عليها بأن تروي شيئاً وحيداً، وبألا تبدو راوية له إلا لكي تعبّر عن دلالته العامة. القصة هي الفكر الذي صار سلسلةً من الأحداث غير المسوّغة وغير المفهومة، والدلالة التي تسكن القصة هي الفكر نفسه متابعاً عبر غير المفهوم مثل المعنى المشترك الذي يقلبه. فمن يبقَ عند القصة يدخل في شيءٍ ما كتيم لا يأخذنـه بالحسبان، ومن يتمسّك بالدلالة لا يمكنه أن ينضمَ إلى الظلمة التي هي نورها الهادي. والقارئان لا يمكنهما أن يدرك أحدهما الآخر، فلما أن نكون هذا القارئ أو ذاك. ونحن نفهم دائمًا أكثر أو دائمًا أقل مما يجب. القراءة الحقيقة تبقى مستحيلة.

فمن يقرأ Kafka إذاً يتحول بالضرورة إلى كاذب، وليس إلى كاذب بالضبط. وهنا يكمن البلبلال الخاص بهذا الفن. وهو بلا ريب أعمق من القلق على مصيرنا الذي يبدو غالباً موضوعه. إننا نقوم بالتجربة المباشرة لخدعية نعتقد أنها تجنبها - نحن نكافحها (بتقرير التأويلات المتناقضة)، وهذا الجهد خادع، - نحن نقبل بها، وهذا الكسل خيانة، الدقة والحيلة والبراءة والاستقامة والإهمال هي وسائل خطأً أيضاً (خداع) موجود في حقيقة الكلمات، وفي قدرتها المثالية، وفي وضوحها، وفي فائدتها وفي توكيدها، وفي قدرتها على أن تأخذنا وأن تتركنا، وأن تأخذنا ثانيةً، إلى الإيمان الساطع بمعناها الذي لا يقبل أن نقصر عنه ولا أن نتبعه.

فكيف يُمثّل لنا هذا العالم الذي يفرّ منا، ليس لأنه لا يمكن القبض عليه؛ بل بالعكس، هل لأن فيه أشياءً كثيرة يقبض عليها؟ والنّقاد ليسوا حتى على خلافٍ كاملٍ؛ بل إنهم يستخدمون الكلمات نفسها تقريراً: العبث *l'absurde* واحتمال الحدوث *la contingence* وإرادة إيجاد مكان في هذا العالم، واستحالة البقاء فيه، ورغبة الله وغياب الله واليأس والقلق. ومع ذلك، عمّ يتحدثون؟ بعضهم يرى أنه

مفكّر ديني يؤمن بالمطلق *l'absolu*؛ بل إنه يأمل فيه، وهو على أية حال يناضل لكي يبلغه. ويرى بعضهم الآخر أنه مفكّر إنساني *humaniste* يعيش في عالم بلا ملاد، ولنلا يزيد من فوضاه، فإنه يبقى في حالة راحة إلى أقصى حد ممكن. يرى ماكس برود Max Brod أن كافكا قد وجد مخارج نحو الله. وبحسب رأي مدام مانوي، إن كافكا يجد مصدره الأكبر في الإلحاد *l'athéisme*. ويرى آخر أن هناك آخرة بالفعل، ولكنها عصية على البلوغ، وربما كانت سيئة، وربما عبئية *absurde*. ويرى آخر أن ليس هناك آخرة ولا حركة نحو الآخرة. إننا في المثول *l'immanence*، وما يُعتَدَ به هو الشعور، الحاضر دوماً، ل نهايتها *notre finitude* واللغز غير القابل للحل الذي يُلزمـنا به هذا المثول. يقول جان ستاروبينسكي Jean Starobinski: «رجل مصاب بمرض غريب» هكذا يبدو لنا فرانز كافكا.. رجل يرى نفسه مُلتهماً. ويقول بيير كلوسوفسكي Pierre Klossowski: «إن مذكرات كافكا.. هي مذكراتٌ مريض يرحب في الشفاء. يريد الصحة.. إذن هو يؤمن بالصحة». ويقول الناقد نفسه: «لَا يمكننا في أية حال من الأحوال أن نتكلّم عنه كما لو أنه لم يكن لديه رؤية نهائية». كما يقول ستاروبينسكي: «...ليس هناك من كلمة أخرى، ولا يمكن أن يكون هناك كلمة أخرى».

تعكس هذه النصوص عدم الارتياح في قراءةٍ تسعى إلى الحفاظ على اللغز والحل، وسوء الفهم والتعبير عن سوء الفهم، وإمكانية القراءة في استحالة تأويل هذه القراءة. حتى الغموض لا يكفيـنا. الغموض حيلة تقـبض على الحقيقة بصيغة الانزلاق، المرور، ولكن الحقيقة التي تنتظر هذه الكتابات ربما كانت فريدة وبسيطة. من غير المؤكـد أن تفهم كافكا فهماً أفضل إذا ما قابلـنا كل جملة بجملة تضـايـقـها، وإذا ما مـيزـنا إلى ما لا نهاية التـباـينـات الطـفـيفـة بين المـوـضـوعـات بـموـضـوعـات أخـرى موجـهة تـوجـيـهاً مـخـتـلـفاً. التـناـقـض لا يـسـودـ فيـ هـذـاـ العـالـمـ الذـيـ يـقـصـيـ الإـيمـانـ، ولا يـقـصـيـ السـعـيـ إـلـىـ الإـيمـانـ، يـقـصـيـ الأـمـلـ وـلـاـ يـقـصـيـ الأـمـلـ فيـ الأـمـلـ، وـالـحـقـيقـةـ فيـ الدـنـيـاـ وـفـيـ الـآـخـرـةـ وـلـيـسـ الدـعـوـةـ إـلـىـ الـحـقـيقـةـ الـآـخـرـةـ بـصـورـةـ مـطـلـقـةـ. صـحـيـحـ أـنـ شـرـحـ عـمـلـ كـهـنـاـ بـالـرـجـوـعـ إـلـىـ الشـرـطـ التـارـيـخـيـ وـالـدـينـيـ لـمـنـ كـتـبـهـ، وـبـجـعـلـهـ نـوـعاـ مـنـ ماـكـسـ بـرـودـ أـعـلـىـ، لـهـوـ عـمـلـ بـهـلـوـانـيـ غـيـرـ كـافـيـ، وـلـكـنـ مـنـ الصـحـيـحـ أـيـضاـ أـنـ إـذـ كـانـتـ

أساطيره وخيالاته بلا رابط مع الماضي، فإن معناها يُحيلنا إلى عناصر يُضيئها هذا الماضي، وإلى مشكلات لن تطرح بكل تأكيد بالطريقة نفسها، لو لم تكن لاهوتية ودينية وممهورة بالروح الممزقة للوعي التعبّس. لذا يمكننا أن نكون أيضاً منزعجين من التأويلات كلّها التي تُقترح علينا، ولكن لا يمكننا أن نقول إنها كلّها ذات أهمية، أو إنها كلّها صحيحة بصورة متساوية أو خاطئة بصورة متساوية، غير مبالية بموضوعها أو صحيحة فقط في اختلافها.

قصص كافكا الرئيسة هي عبارة عن «نُفَر»، ومجموع أعماله نتفة. وهذا النقص يمكن أن يفسّر الغموض الذي يجعل شكل قراءتها ومضمونها غير مستقر من دون تغيير الاتجاه. ولكن هذا النقص ليس عرضياً، إنه متجسد في المعنى نفسه الذي يبتره. إنه يتواافق مع تمثيل غياب ليس مقبولاً ولا مرغوباً. الصفحات التي نقرأها لها كل الامتلاء، وهي تعلن عن عمل لا شيء يعييه، ومن ناحية أخرى، يبدو وكأن العمل بأكمله مقدّم ضمن هذه التطويرات الدقيقة التي تنقطع فجأة، كما لو أنه لم يعد هناك من شيء يقال. لا شيء ينقصها، ولا حتى ذلك النقص الذي هو موضوعها: إنه ليس نقصاً، بل علاماً لاستحالة موجودة في كل مكان، وغير مقبولة أبداً - استحالة الوجود المشترك، واستحالة الوحدة، واستحالة البقاء في هاتين الاستحالتين.

إن ما يجعل جهودنا المبذول للقراءة مُقلقاً، ليس تعايش التأويلات المختلفة؛ بل هو، بالنسبة إلى كل تيمة، الإمكانية الغامضة بالظهور تارة بمعنى سلبي، وطوراً بمعنى إيجابي. هذا العالم عالم أمل وعالم محكوم، كونٌ مغلق إلى الأبد، وكون لانهائي، هو عالم الظلم والخطأ. ما يقوله هو نفسه عن المعرفة الدينية: «المعرفة هي في آن واحد درجة تؤدي إلى الحياة الأبدية، وعائق قائم أمام هذه الحياة»، يجب أن يُقال عن أعماله: كل شيء فيها عائق، ولكن كل شيء يمكن أن يصبح فيها درجة. نصوص قليلة هي أكثر غموضاً، ومع ذلك، حتى النصوص التي حلّها بلا أمل، تبقى مستعدة لتُقلب لكي تُعبر عن إمكانية قصوى، وعن نصر متّجاهل، إشعاع أدعاء عصي على البلوغ. من فرط حفر السلبي، ثمة فرصة في أن يُصبح إيجابياً، فرصة فقط، فرصة لا تتحقق تحققاً كاماً أبداً، وعبرها ما ينفك عكسها يلوح.

أعمال كافكا كلها هي في طور البحث عن إثبات ت يريد كسبه عن طريق النفي، إثبات ما إن يبدو حتى يختفي، يبدو كذبة، ويقصي نفسه عن الإثبات، جاعلاً بذلك الإثبات ممكناً من جديد. لهذا السبب بالتحديد يبدو من المستغرب القول عن عالم كهذا إنه يتتجاهل المفارقة *la transcendance*. المفارقة هي بالضبط هذا الإثبات الذي لا يمكنه أن يتتوطد إلا بالنفي. وهو ما إن يُنفي، حتى يوجد؛ ولكونه غير موجود فهو حاضر. لقد وجد الله الميت في هذه الأعمال نوعاً من التأثير الواضح. لأن موته لا يحرمه من قوته ولا من سلطته اللانهائية ولا من عصمته: فهو رهيب أكثر ومنيع أكثر، لأنه ميت في معركة لم يعد هناك أية إمكانية للنصر. إننا نقارع مفارقة ميتة، إنه إمبراطور ميت ذلك الذي يمثله الموظف في سور الصين *la Muraille de Chine*، وفي المعقل *le Bagne*، إن القائد القديم الميت هو من يجعله آلة التعذيب حاضراً دائماً. وكما يلاحظ جان ستاروبينسكي، ألم يتمت القاضي الأعلى في المحاكمة *le Procès* الذي لا يستطيع إلا أن يحكم بالموت لأن الموت هو قدرته، الموت هو حقيقته، وليس الحياة؟

غموض السلبي مرتبط بغموض الموت. الله مات، وهذا يمكن أن يعني هذه الحقيقة الأكثر قساوة: الموت غير ممكن. في خلال قصة قصيرة عنوانها الصياد غراكوس *Le chasseur Gracchus*، يروي لنا كافكا رحلة صياد في الغابة السوداء، سقط في وادٍ سحيق، ومع ذلك لم يستطع أن يكسب الآخرة -والآن، هو حي وهو ميت. بفرح قيل الحياة وبفرح قيل نهاية حياته -عندما قُتل، كان ينتظر موته بفرح: كان ممدداً وكان ينتظر، ثم قال: «أخيراً وصلت المصيبة». هذه المصيبة هي استحالة الموت، إنها السخرية ملقاء على الحيل الإنسانية الكبرى، إنها الليل والعدم والصمت. ليس هناك من نهاية، ليس هناك من إمكانية للانتهاء من النهار، من معنى الأشياء، من الأمل: تلك هي الحقيقة التي جعل منها الإنسان الغربي رمز نعيمه، ما سعى إلى جعله محمولاً مستخراجاً منه المنحدر السعيد، منحدر الخلود، منحدر بقاء يعوض الحياة. ولكن هذا البقاء هي حياتكم نفسها. يقول كافكا: «بعد موت إنسان، يرث صفات خير بصورة خاصة لبعض الوقت على الأرض بالنسبة إلى الأموات، حمى أرضية انتهت»، لا نعود نرى موتاً يستأنف، ويبدو خطأً مستبعداً، حتى بالنسبة إلى

الأحياء تلك فرصة لاسترداد أنفاسهم، كذلك تُفتح نافذة غرفة الأموات - حتى يbedo هذا الارتياح وهمياً، ويبدأ الألم والتحبيب».

ويقول كافكا أيضاً: «التحبيب على رأس الميت»، هدفه بصورة عامة أن الميت لم يتم بالمعنى الحقيقي للكلمة. يجب أيضاً أن نكتفي بهذا النوع من الموت: فنحن نواصل لعب اللعبة». ويقول هذه العبارة التي لا تقلّ وضوحاً: «خلاصنا هو الموت، ولكن ليس الموت». إننا لا نموت، تلك هي الحقيقة، ولكن ينتج عن ذلك أنا لا نعيش أيضاً، إننا ميتون في حياتنا، نحن باقون على قيد الحياة. وهكذا ينهي الموت حياتنا ولكنه لا ينهي إمكانيتها في الموت. الموت واقعي بوصفه نهاية للحياة وظاهري بوصفه نهاية للموت. ومن هنا يأتي هذا الالتباس، هذا الالتباس المضاعف الذي يمنع الغرابة لأصغر الحركات لدى كل هذه الشخصيات: هل هي كالصياد غراوكوس، أموات تنتهي عبئاً بأن تموت، كائنات منحلة في لست أدرى أية مياه، وخطأ موتها القديم يبقى لباقته اللانهائية، بالسخرية الخاصة به وبحلاؤه أيضاً، في الديكور المألوف للأشياء البديهية؟ أم هذه الشخصيات أحياً يتصارعون من دون أن يدرؤا مع أعداء كبار ميتين، مع شيءٍ منتهٍ وغير منتهٍ، يجعلونه يخلق من جديد بطرده، يبعدونه عندما يسعون إليه؟ لأن أصل قلقنا يكمن هنا. إنه لا يأتي فقط من هذا العدم الذي فوقه، كما يُقال لنا، يظهر الواقع البشري لكي يسقط فيه، إنه يأتي من الخشية من أن يُنتَزع منا هذا الملاذ نفسه، ومن ألا يكون هناك شيء، ومن أن يكون هذا اللاشيء من الإنسان أيضاً. ما دمنا لا نستطيع أن نخرج من الوجود، فإن هذا الوجود غير منتهٍ، وهو لا يمكن أن يعيش بامتلائه - ومرعكتنا من أجل الحياة معركة عمياء تجهل أنها تقاتل من أجل الموت، وبأنها تنغرس في إمكانية أكثر فقرًا دائمًا. خلاصنا في الموت، ولكن الأمل هو أن نعيش. ينتج عن ذلك أنا لسنا ناجين أبداً ولا نحن يائسون. وبمعنى ما إن أملنا هو الذي يضيّعنا، إن الأمل هو علامة ضيقنا، بحيث يكون للضيق قيمة تحريرية وتقودنا إلى أن نأمل («لا أن نيأس حتى مما نيأس منه.. هو بالضبط ما يُسمى الحياة»).

إذا كانت كل مفردة وكل صورة وكل قصة قادرة على أن تعبّر عن عكسها - وهذا العكس أيضاً - يجب البحث عن سببه في هذه المفارقة للموت الذي يجعله جذباً،

وغير واقعي ومستحيلاً، والذي ينتزع منا المفردة الوحيدة المطلقة حقاً، دون أن ينتزع منها سرابها. الموت هو الذي يسيطر علينا، ولكنه يسيطر علينا باستحالته، وهذا يعني أننا لم نولد («الحياتي هي التردد أمام الولادة»)، ولكن أيضاً، على الرغم من أننا غائبون عن موتنا («أنت لا تكفي عن الكلام عن الموت ومع ذلك فأنت لا تموت»). إذا ما وضع الليل موضع شك فلن يعود هناك نهار ولا ليل، لا يعود هناك إلا نور باهت، غسقي، تارة يكون ذكرى للنهار وطوراً أسفأ على الليل، نهاية الشمس وشمس النهاية. الوجود غير محدود، ما هو إلا غير محدود لا ندري ما إذا كان استبعاناً منه (لذا نبحث فيه عبشاً عن مماسك صلبة) أم مسجونين فيه إلى الأبد (ونلتفت بيأس نحو الخارج). هذا الوجود هو منفي بالمعنى الأقوى للكلمة: نحن لسنا فيه، نحن فيه في مكان آخر، ولن نكتف أبداً عن أن نكون فيه.

تيمة المسلح la Métamorphose توضح لهذا العذاب للأدب الذي موضوعه النقص، ويقود القارئ إلى دوران يتراوح فيه الأمل والضيق بلا نهاية. حالة غريغوار هي الحالة نفسها للكائن الذي لا يستطيع أن يغادر الوجود، الكائن الذي يكون الوجود بالنسبة إليه هو أن يكون محكوماً بالسقوط المتكرر دائماً في الوجود. وبعد أن أصبح حشرة واصل الوجود على صيغة الانحطاط، إنه يغوص في الوحدة الحيوانية، إنه يقترب إلى أقصى حد من العيشية l'absurdité ومن استحالة العيش. ولكن ماذا يجري؟ بالتحديد إنه يواصل العيش؛ بل إنه لا يسعى إلى الخروج من مأساته، ولكن في داخل هذه المأساة ينقل آخر مصدر، ينقل أملاً آخر، إنه ما يزال يناضل من أجل مكانه تحت الكتبة، ومن أجل هذه الرحلات الصغيرة على برودة الجدران، من أجل الحياة في القذارات والغبار. وهكذا يجب علينا تماماً أن نأمل معه، لأنه يأمل، وكذلك يجب تماماً أن ن Yas من هذا الأمل المرعب الذي يتواصل، دونما هدف، داخل الفراغ le vide. ثم يموت: موت لا يطاق، موت في الهجران وفي الوحدة - ومع ذلك هو موت شبه سعيد بوساطة شعور الخلاص الذي يقدمه، بوساطة الأمل الجديد في نهاية هي الآن نهاية. ولكن هذا الأمل سرعان ما يتلاشى؛ غير صحيح، لم يكن هناك من نهاية، فالوجود مستمر، وحركة الاخت الشابة، حركتها في التيقظ إلى الحياة، ودعوتها إلى الشهوة التي تنتهي عليها القصة، هي أوج

الرعب؛ إذ لا شيء أرهب من هذا في القصة كلها. إنها اللعنة بعينها، وكذلك هي التجديد، هي الرجاء، لأن الفتاة الشابة تريد أن تحيى، والحياة هي الهروب من المحتوم.

قصص Kafka هي من بين القصص الأكثر سواداً في الأدب، وهي الأكثر اتساعاً بالكارثة المطلقة. كما أنها القصص التي تعذّب الأمل التعذيبَ الأكثر مأساوية، ليس لأن الأمل محظوظ؛ بل لأن الأمل لا يتمكّن من أن يكون محظوظاً. ومهما كانت الكارثة كاملة، فشّمة هامش صغير باق لا نعرف ما إذا كان يحتفظ برجائه، أو بالعكس ما إذا كان يُبعده إلى الأبد. لا يكفي أن يخضع الله نفسه لحكمه الخاص، وأن يهوي معه في الانهيار الأكثر خسّة، في عطلٍ هائل للخردة والأعضاء، يجب انتظار بعثه أيضاً، وعودة عدالته غير المفهومة التي تحيلنا دائمًا إلى الرعب والمواساة. لا يكفي الابن أن يُلقي بنفسه في النهر مستجيحاً لحكم أبيه المبرم وغير المسؤّ، بتعبير من الحب الهدائى له؛ بل يجب أن يكون هذا الموت مترافقاً مع استمرار الوجود بحسب الجملة الأخيرة الغريبة: «في هذه اللحظة، كان على الجسر حركة سير مجونة بالمعنى الحرفي للكلمة». وكان Kafka نفسه قد أكد قيمتها الرمزية ومعناها الفيزيولوجي الدقيق. وأخيراً، الأمر الأكثر مأساوية على الإطلاق، هو أن جوزيف ك. في المحاكمة يموت بعد عدالة مضحكة، في الضاحية المقفرة؛ حيث يُعدمه رجلان دون أن يُنبسا بكلمة، ولكن لا يكفي أن يموت «ككلب»؛ بل يجب أن يكون له أيضاً حصته من البقاء، وحصته من العار اللتان تحتفظ له بهما الخطيئة اللانهائية التي لم يرتكبها، بالحكم عليه بالحياة كما بالموت.

«الموت أمامنا مثل لوحة معركة الإسكندر المعلقة على جدار أحد الصنوف. والمقصود بالنسبة إلينا، منذ تلك الحياة، أن نُظلِّم اللوحة أو حتى أن نمحوها بأفعالنا». أعمال Kafka هي هذه اللوحة التي هي الموت، وكذلك هي فعل إظلمتها ومحوها. ولكنها، كالموت، لم تتمكن من الإظلم؛ بل بالعكس، إنها تلمع لمعاناً مثيراً للإعجاب بهذا الجهد العبني الذي قامت به لكي تنطفئ. لنا نحن لن نفهمها إلا بخيانتها، وقراءتنا تدور بقلقٍ حول سوء فهم. ■

رامبو من «الآلـٰتـٰ» إلى «الإـٰشـٰرـٰفـٰاتـٰ»

محمد علاء الدين عبد المولى

عادةً ما تعرّض «المذاهب» الأدب والفن في اللحظات التاريخية المعقدة، للتغيير والتحول؛ حيث تجد المفهومات الاجتماعية والثقافية والاقتصادية نفسها، في ذروة المواجهة مع الشروط المستقرة وأنماط التفكير الثابتة. فاما أن تنتج عن هذه المواجهة تجلياتٌ جديدةٌ، تطال الفكر والإنسان والإبداع في أساس بنائه، فيحدث صدغٌ تنتقل بعده المفهومات إلى طور التشكيل من جديد؛ وإما أن تلجم إلى اتفاق هدنة طرفاه طوران فكريان ومعرفيان متناقضان، اتفاق تطول معه مرحلة التبدل والتحول وتأخذ طابع الحركة البطيئة. وهذا بات معروفاً لدى دارسي نشوء الحركات والمذاهب الأدبية والفلسفية والنقدية.

ماذا يقدم هذا التمهيد على مستوى قراءتنا للشاعر «رامبو»؟ بكلّ ما يعنيه هذا الشاعر من نموذج ثقافي غنيّ بأسباب دراسته حياة وشعرًا، إلى الدرجة التي بات الحديث فيها عن «ظاهرة رامبو» ممكناً لدى مؤرّخيه ونقاده.

ولد رامبو في 20/تشرين الأول/1854/ومات في 15/تشرين الثاني/1891/لأبٍ كان برتبة (نقيب) في الجيش الفرنسي. الأب سوف يشارك فيما بعد في حرب القرم وسوف يدخل مع الجيش إلى الجزائر، ويقيم هناك فترة تؤهله لمعرفة اللغة العربية. كانت فترة ولادة رامبو متزامنةً مع التحولات التي كانت تصيب أوروبا، التي تتلخص في انتقال أوروبا من طور تاريخي إلى آخر، بما يعنيه ذلك من شيوع نوع من العلاقات الحديثة بين البشر والأشياء، بين العقل والمفهومات، بين الروح والمعدن. فقد تفجرت هناك ثورة الآلة والعقلانية والعلم والفلسفة، المهمة

بواقع الفرد المادي وحاجاته اليومية. ومع هذا الطور الانتقالي الكبير، كان لابد لكل فعاليات المجتمع الأوروبي أن تعبّر عن مدى تأثيرها بما يجري وكيفيته، تأثراً بمعناه البعيد، الذي يعيد صياغة الفرد ويقذفه مطلقاً في قلب العصر الحديث القائم على شعار العقل والمنطق ومعادلات الكون الرياضية. إنه فعل الثورة بكلّ ما تعنيه الكلمة.

وقد أصاب ذلك كله عمق «رامبو». الذي كان يلهم بحمل التحولات والثورة هو الآخر منذ فتوته. لكن كيف يطرح الشاعر تصوّره عن التغيير؟ كيف يتخد من الثورة ملهمًا لمجاله الأدبي والفنّي؟ لا شك في أنه لن يثور بالطريقة التي ثور بها «الآلّة»، التي تفرز طرائق ثورتها من داخل فلسفتها هي، الشاعر يثور على طريقته أيضاً. وقد يكون الأسلوب متناقضًا جدًا. نظرًا لما بين المفهومين «الشاعر والآلّة» من تناقض طبيعي في الأساس.

قد يكون الرأي متطرفاً حول العلاقة بين رامبو والثورة، للوهلة الأولى، وخاصة أن قارئ سيرة رامبو، سيجد نفسه تائحاً في منطقة الغموض الرامبوي، هذه المنطقة المشبعة بالتناقضات المكرسة خلال سنوات قليلة جداً، وهي منطقة لم يستطع على ما يبدو أن يرتادها أحد بشكل نهائي ومشبع، بشكل يفك معه رموز رامبو وهذيانه وإشراقه وسفره في الجحيم عبر سفينته النشوى.

ماذا يعني التضاد بين الآلة والشاعر؟ إن ما يعني ذلك لا تكفي لاستيعابه عشرات المقالات والدراسات والكتب. لكن يمكن أن نستضيء من مجلمل ما كتب في مثل هذا الموضوع، بعدد من النقاط الأساسية، المتعلقة بالتضاد، وذلك من كون هذا التضاد تناقضًا ما بين الحلم والواقع؛ تناقض لا بالمعنى التدميري؛ بل بالمعنى الذي لا يمكن فيه لأحد العنصرين الاستغناء عن الآخر. إنه صراع مسوغ؛ بل هو مطلوب، بين «العقل» الذي أنشأ الآلة وعناصرها التابعة لها؛ و«الجنون» الذي ينشئ الشاعر ومشروعه. إنه تنافر «سلبي إيجابي معاً» بين الباطن اللهيبي والظاهر الرمادي الباهت. تنافر بين منطق العقلانية ومنطق اللا منطق - إذا جاز التعبير، وهو غالباً جائز - ثمة إذاً عدد لا نهائي من الدلالات يصطف وراء ذلك التضاد المشار إليه. وكلها دلالات تشكّل نوراً نسافر به إلى ظلمات رامبو. ليس رامبو وحسب؛ إذ إن ما ينطبق على هذا الشاعر يأخذ شكل السمة العامة المشتركة بين المبدعين والحالمين بالتغيير الخلاق.

متى يبدأ عمل رامبو كشاعر؟ يبدأ عمله عندما يصل العالم إلى مرحلة أزمة وعي الذات، ويقتضي هذا العالم عن خلاصه المستحيل. فيعلن ضرورة الثورة ونصب الآلات وتعظيم التكنولوجيا وتعوييم خشبة المسرح الكوني بالضجيج وديسكو المفهومات والأفكار المتتصارعة والمصالح الراهنة. عندها يرفع الشاعر يده لطلب ياسكات هذا الصخب المثير والعودة إلى أعماق الروح البشري، وصفاء العلاقة بين الإنسان والطبيعة. لكن العالم يمضي في طريقه غير آبه باستغاثة الشاعر وأحلامه. ليس لدى العالم فرصة للتأمل والصمت، ليس عنده مكان لوردة القلب ورائحة التراب ولون الكلام. من هنا يدخل الشاعر رامبو وغيره في العلاقة الصدامية مع عالم كهذا. ويشهر الشاعر حنجرته الوردية في وجه ذئاب الكون التي تنهش لحم الوقت قطعة قطعة. يجن الشاعر إذاً، يهلوس، يهذي، فالعالم يدفعه دفعاً إلى الجنون، يضيق على خطوطه الطريق فيمشي في ذاته، يختنق له أصابعه فيكتب بالظلام الشفاف. ويبقى رامبو وحده رائياً بائساً يتنفس برئتين معبأتين بدخان العصر وبصيرة مشوша بإطلاق.

كان العالم الأوروبي رحماً محتشدة بالأجنحة وانتظر الولادات، وثمة في باريس دم يسيل في ساحات «كومونة باريس» التي انطلقت في 18 آذار من عام 1871 وسوف يهتف رامبو أمام أحد أصدقائه قائلاً: (الثورة منتصرة... دُحرَ النظام). كلّ هذا مبشر بالخير. فمن هنا سينطلق رامبو في ثورته. لكنّ لن يشارك في فعل الدم السائل⁽¹⁾. فما تلك مهمة الشاعر. إن ذلك سيحرّضه أكثر فأكثر على اختيار الغوص إلى كهف نفسه البعيد، ينبعش في زواياه ويحفر في طبقاته باحثاً عن زمن طفولي مضى، أو فجر يشرق من الداخل بصفاء وصدق من غير أقنعة. لن ينخرط رامبو في التهليل والتمجيد لكل هذا الوضع المأزوم، الذي يتعلّق الخلاص منه بالخلاص الوطني للدولة الشاعر فرنسا. لكن رامبو أیقّن بحدسيه الشعري الخاص، منذ بدايات الكومونة أنها، وبالطريقة التي انطلقت بها، ستكون حركة فاشلة، وقد ظلّ الشاعر مخلصاً وفيّا لحدسيه هو وحده، غير منساق وراء مظاهر ثورة أو ديمقراطية تناادي بها دولة أوربية، مقدماً في ذلك مثالاً على أنّ الشاعر الحق لا يسلم روئيّته لمنطق الشعار والإعلان السياسي. وقد نقل صديق لفيرلين عن رامبو بعد زيارتهما لهذا الأخير أنه

(1) مع الإشارة إلى أن رامبو انخرط في الكومونة ملتقاً بثكنة «بابيلون» بعد انطلاقتها بحوالي شهر.

قال مشيراً إلى آثار إطلاق الرصاص على أحد الأماكن: «عدم وسديم جميع الثورات الممكنة، وحتى المحتملة». وفي سياق متصل، ريناً كان مفيدةً أن نقرأ قصيده (ديمقراطية) من كتابه «الإشراقات» وذلك بترجمتين الأولى لكاظم جهاد (1997)⁽¹⁾ والثانية لقيس خضور (2002)⁽²⁾.

ديمقراطية - ترجمة قيس خضور	ديمقراطية - ترجمة كاظم جهاد
((الراية تمضي إلى منظر كريه، ولهجتنا المحلية تخنق «الطبيل»))	((العلم سائر إلى المنظر اللئن، ولهجتنا تخنق الطبل))
((في المراكز سنغلي أقدر أنواع الدعارة. سنيد الثورات العادلة))	((في المراكز ستنعش الدعارة الأكثر كلبية. سنيد الثورات المنطقية))
((في البلدان المبهرة والمندأة! في خدمة نخدم أبغض أنواع الاستغلال الصناعي أو العسكري))	((في البلدان المبهرة والمندأة! في خدمة أبغض الاستغلالات الصناعية أو العسكرية))
((إلى اللقاء هنا، لا يهم أين. مجندون بارادة طيبة، سنمك الفلسفة الضاربة؛ نجهل العلوم، نتعذب في سبيل رغد العيش، نحن انتقام العالم الآتي. هذه هي المسيرة الحقيقة. إلى الأمام، طريق!))	((إلى اللقاء هنا أو في أي مكان. مجنونين، سنتال الفلسفة الشرسة؛ جاهلين العلم، ماكرین من أجل الرفاهية؛ الانفجار للعالم المدبر. هي المسيرة الحقيقة. أماً، في الرب))

ولترك مواطنته الفرنسية سوزان برنار تعلق على القصيدة: ((أول فكرة تخطر بالبال بعد قراءة هذا النص هي أن رامبو يشن نقداً لاذعاً بصيغة هجائية، لكل ما تسميه البلدان الغربية ديمقراطية...)) وتتابع: ((على كل حال، نرى هنا الأفكار «التحررية» و«الأخوية» وقد تم التعبير عنها بقوة، باستخدام

(1) آرثور رامبو - الآثار الشعرية - ترجمة كاظم جهاد - دار المتنبي/الأونيسكو 1997 - ص 431.

(2) رامبو - الإشراقات - تقديم وشرح سوزان برنار - ترجمة قيس خضور - وزارة الثقافة - دمشق - 2002 - ص 123.

الجمل الهجائية؛ تلك الأفكار التي بقيت على الدوام أفكار رامبو، كما نرى أيضاً الكراهية التي تولدها في نفسه («الديمقراطية» الغربية...) نحن بدورنا نرى أنَّ رامبو، استبق الجميع في التحذير من أسطورة الديمقراطية القادمة بقوة السلاح، المنحرفة عن وظيفتها الحقيقية، لتحول إلى دعامة من دعامتين الأداء الديكتاتورية.

إذاً، ما الذي يدفع المجتمع لإعلان ضيقه بذاته؟ وما الذي يدفع الشاعر لإعلان ضيقه بهذا المجتمع؟ فعاليات متوازيات لولا الأولى ما كانت الثانية، والعكس صحيح. وتوازيهما لا يحمل على محمل التشابه والالتقاء؛ بل لابد من التناقض الذي أشرنا إليه. فالكيفية التي يتعامل بها العقل والعلم والصناعة مع الحياة والأشياء والظواهر، معنويةٌ كانت أو مادية، هي على نقىض كبير وأساسي مع الكيفية التي يتعامل بها الشاعر، الخارج دوماً على سلطان الحياة الراكرة والواقع المنظم وفق برامج جافة لا تأخذ حاجات الروح والقلب والوجود بالاعتبار. ويأخذ هذا الخروج عند رامبو شكله المطلق، عندما دعا في أفكاره المبثوثة عبر بعض رسائله إلى أصدقائه إلى البحث عن وسيلة أخرى تحقق بها الذات ذاتها وتعيش مع هويتها. وهذه الوسيلة لا علاقة لها بالعقل. بل هي تمدد واضحٌ على هذا العقل، لأنَّ إدراكَ الإنسان لا يصل درجة من الرضا يجعله في موقع من يستوعب العالم. لابد للعقل نفسه أن يخرج على ذاته باحثاً عن صياغات أخرى، من خلال هدمه لنفسه وإعادة بنائه بشكلٍ مستمر. لابد من تهديم الأسلوب وطرح الجنون بدليلاً عن العقل؛ حيث يشلُّ الشاعر حواسه. ودعوة رامبو إلى تعطيل الحواس وتشويشها وخلخلة عملها، دعوة معروفة لا يجوز أن يغفل عنها أحد من دارسيه. لكن ماذا يقصد رامبو بـ «تعطيل الحواس»؟ [بترجمة راوية صادق عن سوزان برنار بـ التعطيل المنهجي للحواس كلها] إنه مفتاح أساس لفهم ظاهرة رامبو. لقد خربَ رامبو قانون الوضوح والبساطة فأبدعَ شعرًا وكتابةً لا يمكن التواصل معهما بسهولة. فتحنَّ أمامَ نمطِ صعبٍ فعلاً من الحداقة، التي حرَّضت ملكات رامبو الدفينة فوقفَ أمامَ الكون والعناصر والأشياء، وقفَ هدمَ من خاللها منطقَ العصر، ورفضَ فيها الاستسلام لمشيئة ما ظهرَ وانكشفَ، لينشغل بما خفيَ وما حجبَ بلغةٍ تكشفَ وتهتكُ الحجابَ، متتجاوزةً سيادة موروثها وأوامره. لكن يجب أن ندقق في التخريب الذي

مارسه رامبو، ومن بعده أعطى الضوء الأخضر لشعراء الحداثة في العالم أن يفعلوا كما فعل.

إن رامبو (الشاعر الحديث) لم يخرب شرف اللغة، بل زادها شرفاً حين أطلقها من القيود وفجرها من الداخل. «فجّر اللغة»؟ أي تهمة هذه تلحق بالشعراء الحديثين اليوم وكأنهم ينقضون على اللغة ليحرقوا هيكلها ويلغووا هويتها؟! في حين أن اللغة تقدم الشكر والامتنان لشعراء أمثال رامبو وأدونيس ومحمد درويش وأراجون... عندما يحول هؤلاء، كلّ على طريقته، اللغة إلى لهب دائم لا يكف عن التألق ولا يحدّه عائق تراثي ولا معاصر. إن الشاعر الكبير حريص قبل، وأكثر من غيره، على صيانة اللغة، ولكن من موقع كُنس الغبار عن جسدها وتحطيم الجليد عن أشجارها. بتعبير آخر: الشاعر يهمه استمرار اللغة نابضة حيوية، لا تشيّتها في خزانة الذاكرة. وتغيير اللغة بهذا المعنى يجب ألا يوحّي بالتخريب ولا التأمر. إنه فعل - إذا هيئ له مبدع خلاق - يحافظ على اللغة أكثر من مدّعي حراستها في متحف التاريخ. ويبدو أنه فعلاً لولا المبدعون لماتت اللغة وتحولت إلى شيء آخر غير اللغة.

نقرأ له من رسالة (الرأي) ما يلي:

((فليس ذنب النحاس، إذا استيقظ بوقاً. وهذا واضح لدى: أنا أشهد نفتح فكري: أرقبه، أصغي إليه: وما إن يمس قوسي الوتر، حتى تهتز السّمفونية في الأعمق، أو تشب وثباً على المسرح.

فلو لم يقتصر اكتشاف الحمقى الهرميين على المعنى الزائف للـ«أنا»، لما كان علينا أن نكتس هذه الملائين من الهياكل العظمية، التي كُنّت منذ زمن سحق نتاجات أذهانها العوراء، متبجحة بأنّها مؤلّفة إياها)).

((أقول إنَّ على المرء أن يكون رائياً. عليه أن يجعل من نفسه رائياً. فالشاعر يجعل من نفسه رائياً عبر اختلال مدروس طويل هائل لكلَّ الحواس. لكلَّ أشكال الحب، الألم، الجنون. يبحث بنفسه، يست Ferdinand كلَّ السموم في نفسه ولا يحفظ منها إلا بالجوهر. عذاب لا يوصف يحتاج فيه إلى كلَّ الإيمان، إلى كلَّ القوة الخارقة، حيث يصبح بين الجميع، المريض الأكبر، المجرم الأكبر، الملعون الأكبر، والعليم الأسّمى، لأنَّه يدرك المجهول، إذ إنَّه قد يشقّ نفسه، الغنية من قبل، أكثر من أيَّ كان، لأنَّه يصل إلى المجهول، وعندما، وقد جُنَّ، ينتهي إلى ما يعمي بصيرته عن رؤاه، يكون

قد رأها. فليمت في وثبته بالأشياء الخارقة التي لا اسم لها! فسوف يأتي عمال
قطيعون آخرون سيدلُّون عند الأفاق التي أذعن عندها الآخر.
إذن، فالشاعر حقاً سارق النار.

الإنسانية كلها في عهده، حتى الحيوان. عليه أن يجعل اكتشافاته، تُشم وتُحسُّ
وتُسمَع. فإذا كان الشيء الذي أتى به من هناك له شكل، أعطى شكلاً، وإذا كان بلا
شكل، أعطى اللاشكل. المسألة هي إيجاد لغة، وبما أنَّ كلَّ كلام فكرة، فإنَّ زمانَ
اللغة الكونية آت. فليس باستطاعة أحدٍ عداً أكاديمياً - أكثرَ موتاً من حيوان -
مُتحجِّر أن ينجزْ قاماوساً مُكملاً لأيَّ لغةٍ كانت. إن اتفق أن تشرع العقول الواهنة
في التفكير بالحرف الأول للأبجدية، فسرعان ما يصيّبها الجنون.

هذه اللغة ستكون خطابَ الروح للروح، مستوى كل شيء، العطور، الأصوات،
الألوان، لغة فكر يتثبت بفكر ويصحبه. يحدد الشاعر كمية المجهول التي تنهض في
زمنه، في النفس الكونية سيعطي أكثرَ من صيغة فكره، أكثرَ من كتابة مسيرته نحو
النقد. فظاعة أصبحت قاعدة يتشرّبها الجميع. سيكون الشاعر حقاً مضاعف
النقد!).

إذاً لقد فجرَ هذا الشاب رامبو اللغة، فخلقَ ضده - كما هو الحالُ الآن - ردود فعل
لا ترحم. لأنَّ الوقوف أمام كون من الرموز والإشارات لا يمكن أن يكون مجدياً إذا
أخذ صيغة التعامل المنطقى. بل ليس ممكناً ولا مقبولاً ولا يدخل في فضاء الإبداع،
التعامل المنطقى مع الرموز والإشارات التي هي مجالُ الخيال المنفلت من هيمنة
المباشرة والعقل. ولابد لرامبو، ولأيَّ شاعر غيره يقف موقف نفسه، أن يصطدم
 بشيّبية اللغة ومحدوديتها ككلمات وعبارات محايضة، خاصة عندما يتسع الموضوع
 وتنفتح زاوية الرؤيا حتى تغدو بلا حدود. وقد يقود الشاعر المبدع لحظة الاصطدام
 إلى نهايتها القصوى كما يفعل الصوفيون الذين يذهبون بعيداً في مغاليق الكون
 وأسراره وألطافه وخفائياه، فيشطحون. من هنا نفهم تلك المقارنات بين الشاعر رامبو
 والصوفيين العرب.

ولم تكن الإشارة إلى الصوفية هنا هي الوحيدة التي تدل على علاقة حاضرة بين
 رامبو والثقافة العربية والإسلامية. وبشكل خاص ذلك الجانب الذي يقود إلى أن
 رامبو كان مهجوساً بالبحث عن إمكانية إيجاد بدبل رئيسى لمجمل أسئلته حول
 اللغة والقلق المدمر العاصف به، يؤرقه أن يعثر على تعبير رمزي عن عذابات الكائن

الشاعري فيه. يكفي أن نشير إلى النقاط التالية الدالة بجلاء على أن رامبو عندما فتح أعماقه على إشرافات الصوفية، إنما كان يقوم بذلك وفق رؤية شمولية للشرق وثقافته:

❖ خلال خدمته في الجزائر، كان أبوه يفتخر بالأمير عبد القادر الجزائري، وقد ذكر رامبو الأمير الجزائري في إحدى قصائده. إضافة إلى أن أبوه بدأ بترجمة القرآن الكريم إلى الفرنسية، في هذه المرحلة.

❖ بصورة عامة كان رامبو يحن إلى مدن الجنوب والشرق هرباً من الشمال وصقيعه وبرودته، بما يمكن أن يحمله هذا الحنين لديه من دلالات رمزية، ليست غريبة عن نسق تفكيره. وفي ثنايا شعره يتبدى هذا الحنين واضحاً. على الصعيد الفني والرؤوي.

يقول في فصل في الجحيم (بترجمة كاظم جهاد موسم في الجحيم)
((أتذكر تاريخ فرنسا، الابنة البكر للكنيسة. قروياً، كنت سأقوم بالحج إلى الأرض المقدسة؛ لدي في الرأس طرق في السهل السوسي، ومناظر من بيزنطة، ومغاريس من أورشليم؛ وبين آلاف المفاتن الدينية تستيقظ في عبادة مريم والتختن على المصلوب.))

((العلم، النبالة الجديدة! التقدم. العالم يسير! ما له يا ترى لا يدور؟ هي رؤية الأعداد. إننا لسائرون إلى الروح! ذلكم أكيد، النبوة هي ما أقول. إني أفهم، ولأنني لا أقدر على الإفصاح من دون كلمات وثنية، فساوثر السكت.

الدم الوثني يعود الروح قريبة، لم لا يساعدني يسوع بأن يهب روحي النبالة والحرية. أسفأ! الإنجيل انتهى! الإنجيل! الإنجيل!

(¹) أنتظر الله بنهم. أنا من عرق متدين إلى الأبد.)

وفي مكان آخر من (موسم في الجحيم):

((صرفت إلى الشيطان أكاليل الشهداء، إشعاعات الفن، خيلاء المخترعين، وحمية النهايين؛ كنت أعود إلى الشرق وإلى الحكم البدئية والسردية. - يبدو هذا حلم كسلٍ آخر!))

(1) الآثار الشعرية - آرت رامبو - ترجمة كاظم جهاد - مصدر سابق - ص 337.

((سيقول أنس الكنيسة: هذا مفهوم. لكنكَ ت يريد الكلام عن جنة عدن. لاشيء لكَ في تاريخ شعوب الشرق. - هذا صحيح؟ بعدن كتُ أفكِر! ما هي لحلمي، نقاوة الشعوب القديمة، هذه؟

الفلسفه: ليس للعالم من عمر. الإنسانية تتقلّب، ببساطة. أنت في الغرب، إنما أنت حرّ في أن تسكنَ شرقكَ، مهما كان قدمه الذي يلزِمكَ. - وفي أن تس肯ه حقاً. لا تندرِّ. يا فلاسفة، إنكم من غربكم. حذار، أيها فكري. لا مناورات عنيفة من أجل الخلاص. تمرّس! - آه، لا يسير العلم بالسرعة التي تناسبنا!).

في هذه المقطوعات، يعلن رامبو أنَّ علاقته بالشرق نتيجة سؤال عميق وشك باليقين والعلم والدين وأوربا معاً، وليس علاقه عابرة.

❖ وكذلك في تجربة رامبو وترحاله بين الحبشة واليمن، كان يطالب أهله بتزويده بأفضل ترجمة للقرآن من الناشر (هاشيت)، وهذا يتزامن مع أنه كان يحاجج قادة القوافل مستشهاداً بآيات قرآنية؛ بل ويقوم بتقديم ما يمكن وصفه بتأويله الخاص لهذه الآيات، ما أدى ببعضهم إلى ضربه، لأنَّه في نظرهم يهرطق ويقول على النص القرآني بما ليس فيه؛ بل وتفيد مصادر أخرى أنه كان يعلم الإسلام على طريقته. كما تفیدنا أخته إيزابيلا بأنَّه كان يقرأ القرآن إلى جانب الكتاب المقدس. ومن تأثيرات اطلاعه على النموذج الإسلامي في الرؤيا للقدر والزمن أنه قال بنوع من التسليم والقبول الواضحين: (كالمسلمين، أعرف أنَّ ما يقع يقع)!

❖ ويفيدنا صلاح ستينية عند زيارته منزل رامبو في عدن بما يلي: ((نعتقد أننا عثنا على المنزل وفقاً للتفاصيل التي أوردها رامبو شخصياً؛ حيث كان يقع، حسبما وصفه رامبو، على بعد مئات الأمتار من أحد الجوامع الهاامة التي لم يبق منها سوى المنارة...)).⁽¹⁾

❖ ويعتقد الشاعر الفرنسي إيف بونفوا أنَّ رامبو كان مطلاً على مذهب (الكابالية) وهو مذهب التصوف في الديانة اليهودية، مع أنَّ آلان جوفروا يشكُّ في ذلك،

(1) رامبو في عدن - بقلم سالفاتور لومباردو - مجلة آر سود الفرنسية - ترجمة خالد طه الخالد - (إنترنت)

في حوار أجراه معه كاظم جهاد وأثبتَ فقراتٍ منه في مقدمة ترجمته للآثار الشعرية.

* الشاعر الفرنسي والناقد آلان بورير أنجز عدداً من البحوث الخاصة بشعر رامبو وحياته وسيرته، وأهم ما يستوقفنا في دراساته تلك الرؤية المقارنة بين رامبو وعدد من الشعراء العرب، أمثال الخطيب والمعري وتأبُط شرّاً. ولا تخفي في مقدمته للترجمة العربية الكاملة لآثار رامبو (ترجمة كاظم جهاد) تلك الرؤية المهيمنة على تحليل آلان بورير لمجمل تجربة رامبو منذ السطر الأول للمقدمة؛ إذ يعتبر أن جنِيَّ وادي عابر الذي سيطر على شاعر مثل تأبُط شرّاً في القرن الخامس الميلادي، هو الجنِي نفسه الذي انحنى على رامبو منذ طفولته، وأخذ يتباًّ له بمستقبله المليء باللعنات والخيبات والعذابات... إن مصير رامبو بهذا المنحى يبدو وكأنه مرسوم بإشارة من جنِيَّ وادي عابر... ومن اللافت للنظر حقاً أن هناك قصيدة لرامبو بعنوان (عبيري) هي آخر ما في «الإشارات» وترجمة عبيري بالفرنسية *genie* والتي تلفظ حرفيًا (جنِيَّ)، في تأكيد ساطع على الارتباط في ذهنه بين مفهوم العبيري والجنِي ووادي عابر، حيث يتعلّق الأمر هنا بتأثير المفهوم العربي للعبارة على اللغة الفرنسية والإنكليزية معاً (بالإنكليزية *genius*).

* آلان بورير يستحضر أبا العلاء المعري في توصيفه لحالة رامبو بعد عودته من باريس إثر دعوته من قبل فيرلين؛ حيث عدَ هناك عبقرية تفتح، ولكن رامبو «وضعَ كبير عناءً في أن يصبح ولداً لا يطاقُ، ثم رجع من هذا كله فاقد الوهم، مريراً، إلى منطقته، مثلما عاد أبو العلاء المعري من بغداد»⁽¹⁾ وفي مكان آخر يقول:

* ((بشتئه [باريس الداعرة] (قصيدة [باريس تأهل من جديد]، بلغة لاذعة كلغة الخطيبة صاحب القصيدة التي ينوه فيها بأنه خارجٌ لـ «بعض»، أما كان رامبو يلتحق (دون أن يعرف ذلك بعد) بالصورة الأصلية للشاعر العربي؛ هذه الشخصية الشرسة والمهيبة، المسليحة بإزاء من هم أقوى، والمتمتعة بالكلمة - التي - تقتل، والتي تأبُط الشرَّ وتُنقله كمن يحمل عصا مسحورة؟ هكذا ينسجم

(1) الآثار الشعرية - آرثر رامبو - ترجمة كاظم جهاد - مصدر سابق - ص 24

شعر رامبو بما فيه الكفاية مع المنازعه [تفاخراً وهجاءً] التي تؤسس التراث الشعري العربي...)⁽¹⁾.

كما يستذكر أبا العتاهية عندما يتحدث عن أنه أكبر من العروض، وهو يشير إلى أولى ملامح التجديد الوزني عند رامبو، ويستذكر المتبني والموري معه بوصفهم دفعوا إلى ظهور أشكال جديدة في الشعر... إلخ

❖ على صعيد آخر يعيد أندريل بريتون [من الآباء المؤسسين للسوريانية] صورة رامبو [الرجل منتقل الريح] إلى صورة إساطِ الريح القادمة من الشرق...

❖ وباختصار مكثف يمكن إيجاز المسألة على النحو التالي: لقد وجد رامبو نفسه في مفترق ثقافات وحضاراتٍ، كان أبرز ما يمثل هذا الوضع علاقته بالثقافة العربية والإسلامية، فأعطى نموذجاً خلاقاً للافتتاح على ثقافة الآخر من دون أدنى شعور بالنقض والخصاء الذهني والفكري، وقد وصل افتتاحه إلى أنْ أدخل على حياته الشخصية اليومية بعضاً من سلوكيات هذا الآخر الصديق، كان على سبيل المثال يوقع من عدن والحبشة باسم (عبدو رامبو)!

كل هذا وغيره يشير إلى أن هاجس الثقافة العربية كان ملحاً حتى على دارس متخصص بشعر رامبو [لهذا الناقد دراسات تحمل العناوين التالية: «رامبو العرب» - «رامبو في الحبشة»] نظراً لما يقدمه شاعر مثل رامبو من مسوغات على هذا الصعيد. إن كل ذلك لا يعني أنها أدخلتنا الشاعر رامبو في الإسلام، أو أنها نتوهم أنه وجد الخلاص في الإسلام، فهو في نهاية الأمر شاعر لا يمكن أن يحيط به أي دين مهما كان، كل ما في الأمر أنها نبحث عن مكوناتِ الشعر والثقافة والروبة لدى هذا الشاعر المُحير.

وأشير هنا إلى دراستين من الأهمية بمكان عال. الأولى للناقد «يوسف سامي يوسف» في كتابه «ما الشعر العظيم»، والثانية للشاعر «أدونيس» في كتابه «الصوفية والسوريانية».

فـ «رامبو» لدى يوسف يوسف في قصيده «السفينة النشوئي» يستحضر المقصى ويطارد الغائب، وهذا الاستحضار والمطاردة يتلقان في آنها مبدأً من مبادئ الشعر العظيم الذي يجلب لنا من بعيد الغائب صوراً تحتوي اندیاح الروح، وهكذا فعل

(1) الآثار الشعرية - آرثر رامبو - ترجمة كاظم جهاد - مصدر سابق - ص 27

ابن الفارض في «تائثته الكبرى» التي يسمّيها يوسف «عروس الشعر الصوفي بِرِمَتِه». والاثنان ابن الفارض ورامبو يستولدان المجهول ويستقران ما خلف الحجب. ويبحثان عن ماهيّات الأشياء في بوطن الأشياء، هذه الماهيّة العظيمة التي ما كان لكان ما الوصول إليها وهو منغمٌ في شروطه السفلى التي لا تحترم سمو الأهداف وعليانها. فالجوهر اطلاق الروح من اللحظة الزائلة، وتحرر هذا الروح ومفارقته لعالم الاستهلاك. ويُوَسْفُ الْيُوسُفُ يقول: «ولعلَّ فِي مِسْوَرَنَا الْذَّهَابِ إِلَى أَنْ عَصْرَ الْأَلْلَةِ مُجْبَرٌ عَلَى أَنْ يَلْازِمَهُ التَّسْطِيعِ مَهْمَا يَعْنِتُ فِي السُّعْيِ وَرَاءَ الْعُقْدِ»⁽¹⁾. والآلية مرتبطة بالعمل والإنتاج وانشغال الإنسان بها وانسحاق كونه الداخلي بين أسنان أيديولوجيتها. ورامبو الوعي لهذا تحرر من لحظة ارتئانه للشغل حتى يفسح لشعره مجال مطاردة الجوهر. ويدركنا يوسف بأن رامبو الذي قال: (كل المهن تربعني)، كان قد كف عن كتابة الشعر نهائياً عندما اشتغل في حقل الحياة المهنية. أما ابن الفارض - وهو من يقارنه يوسف مع رامبو - فهو الصوفي الكبير الذي يؤسس «تائثته الكبرى» من جملة ما يؤسس عليه الانشطار بينه وبين شروط الحياة المادية القائمة، لأنّه كصوفي «منخلع عن عالمه الواقعي ومنبته يعيش وإيابه، لا في حالة مشaque وإنما في حالة قطعية»⁽²⁾ ومع أن مقارنة يوسف بين رامبو وابن الفارض انتهت لصالح ابن الفارض، فإن ذلك لا يلغى أن يوسف نفسه ما كان ليختار شاعراً يواجهه بابن الفارض، لو لم يكن هذا الشاعر الذي سيقع عليه الاختيار متعملاً بكثير من الصفات الكبيرة التي لا يغفل عنها ناقد كاليوسف.

أما أدونيس، فيعدّ شعر رامبو من «سلالة الجنون الصوفي» بل ويرى فيه «أبعاداً أساسية من الرؤية الإبداعية العربية»، ويقدم أدونيس تصوراً نقدياً متميزةً عن النصّ الرامبوي فارثاً إيه وفق تحدياته السابقة. فيرى فيه أنه نصّ متصل بأشكال كثيرة وبارزة بالصوفية المشرقة، فهذا النصّ بحسب أدونيس «نصّ مبهم أو هرمسي» «ينقل تجربة في المجهول شأن النصّ الصوفي الذي ينقل تجربة في الباطن الخفي». وكما تتحدّ الذات بالموضوع لدى التجربة الصوفية، يتتجاوز كذلك رامبو الثانية العقلانية

(1) يوسف سامي يوسف - ما الشعر العظيم - منشورات اتحاد الكتاب العربي - دمشق 1981 - ص 60.

(2) يوسف سامي يوسف - المرجع السابق - ص 150.

الذات / الموضوع مشغلاً على «توحد مع الطاقة الحيوية في الوجود»⁽¹⁾ ولأنَّ رامبو يعمل على الخفاء والاستبطان والرؤيا والتوحد بطاقةِ الروح العميق، فلابدَّ له من امتلاك الأداة التعبيرية والجمالية عن هذه التجربة. فعوالمُ شعره وتجاربه جميعها لا يمكنُ التعبير عنها إلا بلغة الكشف والإشارة والغموض، أي بلغة تستطيع، أو تحاول، استيعابَ هذا الجنون الرافض، هذا اللهب اللانهائي متموجاً في أعماقِ الشعر. وهكذا يلتقي رامبو من جديد مع الصوفي في وسيلة صياغة التجربة.

إن المقارنات الجارية بين رامبو والصوفيين لم تكن مصادفة يتسلّى بها هذا الشاعر أو ذاك الناقد. إنها مقارنات مسوانقةٌ من داخل المشروع الرامبوي نفسه؛ حيث تطالعنا نصوصه بالهروب من البرودة العقلية، مصطدمة بجدار الظاهري من الأشياء، متبطنة عمقَ الأشياء والمواد. تعجز هنا اللغة السائدة عن حمل جحيم الشاعر، الذي يقف على حافة الهاوية، ولا يشدُّه إلى الخلاص غير تكوين مضطربٍ من الرعشات والصراخات المتتصاعدة من ليل الخيال ونوره معاً، ومن ليله أكثر من النور، لافتاته بالأسرار أكثر. ويكتشف رامبو أن ما هو في حكم الغياب هو وحده الحقيقي والممكн. أما الذي كان فقد كان ولا علاقة له به. إن الغياب موضوع للصوفيين المتلاشين في حضرة فقد والمحفوظ. فهل كان رامبو صوفياً؟ مع أنتا نأخذ تحليل الناقد يوسف يوسف للفرق بين ابن الفارض الصوفي ورامبو المتصرف «مع ميله إلى الأول»، فإننا لانعدم كما رأينا اكتشافَ أوجه التقاء عميقَة وعلى أكثر من مستوى، بين تجربة رامبو الشعرية والتفسية من جهة، والتجربة الصوفية من جهة ثانية. فالتصوف ليس قواعدَ وسلوكاً مبرمجاً يتبنّاه المرء ليصبح صوفياً، إنه افتتاح طاقات المبدع على آخرها والتحرر من الحضور لكي يتحقق الوجود، محظوظاً ليثبت الآخر، الدخول في الأشياء من باب الاحتمال وليس من باب ما حدث... وقد أعلن رامبو رفضه للثانيات التي تفتك بالروح الإنساني، كما رفضت الصوفية كذلك هذه الثنائيات، داعيةً إلى وحدة الذات والآخر، وهذا يتطلب استئثار المخيلة الراقة في عمق المبدع والمتصف استفاراً شاملًا ليبدو من خلالها العالم عالماً متموجاً لا يخضع للسائد والثبات.

(1) أدونيس - الصوفية والسوسيالية - منشورات دار الساقى - لندن - 1992 - [رامبو - مشرقية، صوفياً] ص 231.

لقد كان لدى رامبو حلم أن يصل إلى لغة أخرى تكاد لا تقال ولا تُكتب بالحروف، تكون بحجم اتحادات العناصر المتباينة لديه، وانصهار الشائعات في بوتقة واحدة لا مجال فيها للفرق: بين الأنما والأخر، بين الذات والموضوع، بين الطبيعة والثقافة، بين الروح والجسد، بين الإنسان والله، وهذا يدخل في صلب المعاناة الصوفية، ويدخل في صلب معاناته وإحساسه بأن أنه هي [آخر]، وأنه [لا يفكّر] بل [يفكر]، وكأنه يطبع بنظام التفكير المنطقي (أنا أفكّر إذا أنا موجود) ويقول (أنا أفكّر؛ إذا أنا رِيماً موجوداً)!

وعندما دعا رامبو إلى أن يكون الشاعر (رأيناً) فقد كان يدعو إلى منهجية في الرؤيا، وذلك كرد على برودة اللغة التي كان يكتب بها كثير من شعر فرنسا بصورة خاصة والشعر الأوروبي بصورة عامة، مع ما في هذا الشعر من ميوعة رومانسية وأدّاء بلاغي وزخرفة تطغى على هذا الشعر. إنه يريد أن يكون رائياً وهو يعي ماذا يفعل وماذا يقول، يريد البحث عن أدوات جديدة وعلاقات جديدة بينه وبين اللغة، وهذا البحث لا يقدر عليه إلا شاعر يدرك مسؤوليته في ضرورة الاختلاف والانقلاب على النموذج الشعري المهيمن والموروث... وبخاصة فإنه كان يسخر في آرائه ونقاشاته مع أصحابه ورسائله من شعراء معاصرين له أو سابقين عليه، لما في لغتهم من زخرفات واستطلالات وأدّاءات. يقول في رسالة إلى إيزامبار:

((أريد أن أكون شاعراً، وأنا عامل على أن أصبح رائياً: لن تفهم أبداً، وربما لن أعرف أن أوضح لك. المسألة هي الوصول إلى المجهول بتعطيل الحواس كلها. الآلام هائلة، لكن يجب أن أكون قوياً، أن أكون شاعراً بالولادة، ولقد تحققت من كوني شاعراً. هذا ليس خطئي أبداً، باطل القول: أفكّر. ينبغي القول: أفكّر. عذراً للعب الكلمات. أنا هي آخر. الأسف للخشب الذي يجد نفسه كماناً، وازدراءً للذين لا يعون، الذين يماحكون حول ما يجعلونه جهلاً تماماً)).

وفي رسالة ثانية يقول له:

((يصبح الشاعر رائياً بتعطيل الحواس كلها، تعطيلاً طويلاً، فائق الحد ومدروساً... إنه عذاب لا يوصف، يحتاج فيه إلى الإيمان كلّه، إلى القوة الإنسانية الفائقة، كلها؛ حيث يصبح بين الجميع المريض الكبير، المجرم الكبير، الملعون الكبير - والعارف الأسمى - ذلك أنه يصل إلى المجهول)).

جعل رامبو من ذاته «آخر»، راسماً بذلك صورة ممكناً للهطلق، مقترباً في ذلك مما نحن العرب، الذين أنجزنا مهمة الوحدة بين الصوفي والعالم، بين الذات والموضوع، بين الناسوت واللاهوت، عبر فلسفة متصرفينا خاصة «الحلاج - ابن الفارض - ابن عربي - النفرى». هل تأثر رامبو بهؤلاء؟ ليس الأمر بهذه الصورة البسيطة. إنه التقاء لابد أن يحصل بين مجمل تجارب الفكر البشري عبر مراحله المتعاقبة. ثم إن الأداء الصوفي حاضر في إبداع رامبو، بشكله وأفائه ومعناه. والوظائف التي يوكلها رامبو للكتابة والخيال وطاقات النفس في لحظة سفرها من المعقول إلى اللامعقول، من الحدود إلى الآفاق، من المشاهدة الواقعية إلى الشهادة الباطنية. من الواقع إلى الحلم... كل هذا يدخل في التصور الصوفي للتجربة الإنسانية من جهة، ولتجربة الكتابة من جهة أخرى. ففي التجربة الصوفية تبرز مسألة الشطح، وهو تلك الحالة التعبيرية الخاصة جداً الناتجة عن ارتظام المتضمن بجدار اللغة، في لحظات المعاناة الروحية والذهنية، في اتصاله بالهطلق وبالآخر، فيغلب عليه الشعور المُمضِّ المؤلم بقصور اللغة وطاقاتها المباشرة في صياغة تجربته وما يعانيه وما يحل به أو يصبو إليه، أو ما يعانيه من كشف وتجلياتٍ لا تزال إلا بفعل مجاهدة استثنائية للروح والجسد والمعنى والحمل والزمن... إلخ. والشطح هو الحالة نفسها بحرفيتها التي يعانيها الشاعر الحقيقي في صراعه مع اللغة التي يجدها لا تلبِي جموحة ولا رؤاه وكشوفه، فيجد الصوفي والشاعر معاً أنهما أمام لغة خارجة على أي منطق ومحاكمة عقلانية، وتسلل الجمل والصياغات والمجازات، على لسان هذا وذاك بطريقة يخيل إليهما أنها الأنسب والأقرب للتجربة الخاصة. في هذه اللحظات ينعدم عمل الحواس وتبطل مفاعيلها المعروفة ونتائجها الثابتة، وتنقلب وظائف الحواس إلى نوع من التقاطِ خفيٍّ وسرائيٍّ لإشارات ترد على الصوفي من غامض الغيب، ويتلقاها الشاعر من أداء سحرية لا يعرف الشاعر نفسه أين تبدأ وأين تنتهي. في هذه اللحظات أيضاً تبرز آلية الرؤيا التي وحدها تصوّغ الموقف برمتّه. وليس هناك رؤيا بلغة واضحة ويقينية تحتمل إرجاعها إلى حاسة من الحواس المعروفة... ما أصدقَ رامبو عندما وصف هذه الحالة بتعطيل الحواس أو تشويشها أو تدميرها... الخ فقد كان يعني بالضبط ما يعنيه الصوفي في الشطح والتعبير بلغة الرؤيا.

وأرى على وجه اليقين أن كتابه «الإشارات» ما هو إلا كتاب في «الشطحات» في منطق الصوفيين. وقارئ هذا الكتاب سيجد نفسه أمام لغة مكتوبة بنوع من التباس الحواس والإدراكات، لغة منبثقه من تلك المساحة اللانهائية التي «تضيق فيها العبارة

لأنَّ الرواية أتسعَتْ». ورامبو هو القائلُ: «إنَّ ابتكاراتِ المجهول ل تستدعي إشكالاً جديدةً!!». ونحن واعون تمامَ الوعي ل ذلكَ الغموضِ الذي يواكبنا ونُحن نقرُّ شطحاتِ الصوفيةِ، لا سيما الحلاج والنفرى وابن عربى والبساطامى، ونؤمن بعد كلَّ هذا أنَّ هذهِ اللغةِ التي يكتبون بها لا يمكن أن تواصل معها بحواسنا الظاهرة، ولا بدَّ من شيءٍ من الرعشةِ العاصفةِ التي تهزُّ كياننا من الداخل، لا بدَّ من رياضيةِ ذهنيةٍ ووجودانيةٍ نادرة، تهيئنا للدخول في ملكوت هذهِ اللغةِ الصوفيةِ/الرأمبوبية... وربما من هنا - بل وهذا مما هو مؤكّدٌ كما نزعم - يأتي هذا الملمح الهذليانيَّ أحياناً في هذهِ التجربةِ، الذي يصلُّ بها إلى منطقةِ السُّورِياليةِ بكلِّ ما تعني بتشويشها وغموضها ولا واقعيتها وخروجها الكلّي عن سطوةِ العقلِ والمحاكماتِ المنطقية، وأحياناً المحاكماتِ النحوية!...»

إنَّ سفرَ الذاتِ المبدعة إلى المناطقِ المجهولة والمظلمة، والحلُّم واللامحدود، كلَّ ذلكَ سفرٌ ينطلقُ من محطاتِ «سوريالية» هكذا إذا تتضح لنا ظاهرةِ رامبو من حيثُ هو: شاعرٌ متصرفٌ سورياليٌّ. وذلكَ نظراً لهذا الغموضِ اللانهائيِّ المسيطر على لغته وصورةِ واستعاراته وشطحاتهِ. ونذكرُ هنا بالإنجازِ المهمِّ لأدونيس في دراسته المقارنة بين (الصوفيةِ والسوسياليةِ) المعروفةِ باسمِ نفسهِ. وهذهِ المرة نذكرُ بذلكَ من بابِ التأكيدِ على أنَّ اللحظاتِ الثلاثِ «الشاعرُ/المتصفُ/السوسياليُّ» إنما هي لحظاتٍ مشتركةٍ وبقوَّةٍ في العناصرِ التي تمت الإشارةُ إليها سابقاً. إنَّ هذهِ اللحظاتِ يؤدي بعضها إلى بعضٍ. فهي تقفُ من الكونِ والمعرفةِ والإنسانِ والإبداعِ موقفاً موحداً، بأدواتها وأهدافها، مثلَ التعبير بالعلاماتِ لا بالعباراتِ، الارتهان إلى المعرفةِ الحدسيةِ الرؤيويةِ، الاحتراقُ بنارِ التغييرِ في أساليبِ الكتابةِ، والتمردُ على سلطةِ العقلِ النمطيةِ وثنائياتهِ الباعةَ على الملل... الخ

وقدْ كان رامبو يأتي باللا محسوس ليجعلنا نحسّه، يرحل في لغةِ جديدةٍ تحملُ أركانَ تجربتهِ، وتحررها من المؤسسةِ الثقافيةِ اللغويةِ التقليدية. وهذا ما يشكلُ مدخلاً مهمَا للدخولِ نقدياً في مملكتهِ الشعرية.

وهو بذلكَ كان يمهّد - بوعيٍّ وعن قصدٍ - للتحديثِ الكبيرِ الذي سيصيبُ البنيةِ التعبيريةِ في كتابةِ الشعرِ، وغيرها، في أوروبا وغيرها... ومهما يكن يبقى رامبو عالمياً؛ من حيثِ الدورِ الذي أداه في سبيلِ الكتابةِ الحديثةِ الشعريةِ في فرنساِ والعالم... ■

بـ. الشعر

رولا	الفريد دي موسيه	ت: د. خليل الموسى
◎	مختارات من الشعر الألماني	ت: د. شاكر مطلق
◎	مجموعة من الشعراء	ت: د. نورا أريبيان
◎	سركيس كيراكوسيان	ت: د. نورا أريبيان



رولا (ROLLA)

الفريد دي موسى

تقديم وترجمة:
د. خليل الموسى

مقدمة ضرورية:

يكون للنقد أحياناً دور خطير جداً في توجيه الأنظار إلى ظاهرة أقل أهمية من سواها، سواء أكانت إيداعية أم نقدية، تنتشر هذه الظاهرة على حساب سواها، ويتناسى القراء والنقاد الظاهرة المهمة، فالدراسات الأدبية الحديثة تكلمت على تأثيرات الرومانسية الغربية في الشعر العربي الحديث، واستفاضت في ذلك، ولكنها أبرزت جانباً منها وأغفلت جانباً آخر، فقد تحدثت عن تجليات الغنائية، ولا سيما الفرنسيّة منها، في الشعر الحديث، وصمتت عن الجانب الرومانسي الدرامي في القصيدة الغنائية، في حين أن القارئ العربي أتخم بالدراسات المستفيضة والمكررة عن فتوحات قصيدة «الأرض الخراب» ل إليوت في الشعر العربي الحديث، وخاصة في شعر المدينة والموت والحياة والزمن، والحقيقة التي لا تحتاج إلى براهين أن موضوعات إليوت تتجه في اتجاه مختلف عن اتجاه شعراء الحداثة عندنا، وهم أقرب إلى ما قدمته الرومانسية في هذا المجال، لأنَّ الإنسان عندنا ما زال حتى يوم الناس هذا مختلفاً عن الإنسان الذي يتحدث عنه إليوت، سواء أكان ذلك في علاقاته الإنسانية أم الروحية، وهو أقرب إلى الإنسان الرومانسي الذي كان في أوربة في

القرن التاسع عشر، وهذا الحكم لا يلغى بطبيعة الأمر التأثيرات الطفيفة لقصيدة إليوت السابقة.

إذا نظرنا بعمق إلى حركة القصيدة العربية منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، أدركنا أنها كانت تنهل من القصيدة الفرنسية وتترسم خطها، وخاصةً عند الشعراء الذين نهلوا من الفرنسية كما نهلوا من العربية منذ الصغر، وقد تحدث الدارسون عن تأثير هوغو ولامارتين وموسيه وفييني وسواهم، وكان هنا الحديث مقتصرًا على الجانب الغنائي الخالص، وثمة ترجمات كثيرة نجدها في المجموعات الشعرية والدوريات والكتب، وما أدرى لماذا تناسى هؤلاء الجانب الذي كان أكثر أهمية من ذلك، وهو الخط الدرامي الرومانسي الذي حفر في عمق القصيدة العربية، وهو الذي دفعها إلى الحداثة، أو لنقل: هو الذي أفضى بنية القصيدة العربية إلى الفعل الدرامي من جهة، والطول من جهة أخرى، فكان السرد أحد المكونات النصية التي دخلت في نسيج بنية القصيدة الغنائية، وربما كان لقصيدة «Rolla» الدرامية دور في ذلك، وأرجح أن المحامي والمترجم والشاعر نقولا رزق الله (1870 - 1915) أول من ابتفت إليها، فنظم قصيده «المرأة الساقطة» (ديوانه: مناجاة الأرواح - مطبعة الروايات الجديدة بمصر - ص 166 - 167)، التي تكاد تكون ترجمة حرفة للمقطع الثالث من قصيدة الفريد دي موسى، وهو لم يشر إلى مرجعه أو تاريخ نظم القصيدة، والمرجح عندي أنَّ الخليل - وكان صديقاً لرزق الله - قد اتبه إلى ثراء هذا النص، فنظم قصيده الرائعة «الجنين الشهيد» 1903، ونشرها في مجلة «الهلال» سنة 1905، ولكنَّ شاعرية الخليل طفت على نظم رزق الله، فلم يلتفت النقد إلى السابق واللاحق منها. أما ادعاء مطران في المقدمة النثرية بأنَّ القصة جرت في مصر (القاهرة) وقد حضر الناظم وقائعها، فأمر كان معروفاً في ذلك العصر، وخاصةً في الرواية، فكثيراً ما كان الكتاب يزعمون بأنَّ قريباً أو صديقاً لهم قد عاد من بلاد كذا، وروى لهم هذه الحكاية أو تلك، وهي في الحقيقة أقرب إلى الترجمة، وهذا لا يمنع من حدوث مثل هذه القصة في أي مكان من العالم، ولكنَّ انتشار هذا الموضوع في الشعر العربي كان سريعاً جداً وواسعاً عند نقولا رزق الله وطانيوس عبده وسواهما من المترجمين الشعراء، ثم كانت قصيدة «الريال المزيف» 1916 للأخطل الصغير، ليتشر الموضوع عند شعراء جماعة أبوابو وصولاً إلى السباب في رائعته «المومس العميم».

إن قصيدة (رولا) خلقت شخصية كرتونية أو نموذجية في الشعر العربي الرومانسي، وهي شخصية المرأة الفقيرة التي يدفعها الفقر وعوامل أخرى مختلفة، كعاطفة الأمومة مثلاً، إلى بيع عرضها مرغمة، لكن القوى التي تمتلك القانون وتنتظر إلى المرأة نظرة دونية تظلّ لها بالمرصاد بحجة الأخلاق والشرف، فتسقط في النهاية ضحية ذلك، وهذا ما يتجده القارئ في القصائد التينظمها الشعراء العرب في هذا الموضوع (رزق الله - طانيوس عبده - مطران - الأخطل الصغير - صالح جودت - علي محمود طه - السباب... إلخ)، ومن هنا كانت هذه القصائد - كما هي الحال في القصيدة الفرنسية - إدانة لعصور الفساد والرذيلة والظلم والبعد عن الروحانية والرحمة والزمن المقدس، وهذا ما طرحته إليوت فيما بعد في «الأرض الخراب». تتألف قصيدة «رولا» من خمسة مقاطع متابطة، وكأنها خمسة فصول في مسرحية، وهي نصّ غنائي درامي سردي طويل (783 بيتاً)، تلقفه بعض الشعراء من دون ضجيج نceği، فحُفِّر في عمق بنية القصيدة العربية، وأفضى بها إلى الحداثة. وهذه هي القصيدة «نشرت في عام 1833».

رولا

. ١ .

أنتحسَّرْ على الزمْن الذي كانتِ الأرضُ فيه مَسْرَحاً للسماء
فَتَغْصُّ في جَمْعِيْنَ الاللهِ،
حيثُ فينوسُ العشتاروتيةُ، ابنةُ مياهِ الغَمْرِ،
البتولُ تَنْفَضُ بدموعِ أَمْهَا
وَتُخْصِبُ الدُّنْيَا، وهي تعقصُ ضفائرَ شعرِها، يلْوَاقِحُها؟
أنتحسَّرْ على الزمْن الذي كانتِ فيه حورياتُ الشهوة
تتماوجُ تحت الشَّمْسِ بينَ أَزاهيرِ أمْيَاهِ،
وَبِرِيقِ ابتسامةٍ يرتعشُ على الضفافِ
وأَرِيابِ الْحَقولِ الْكَسالِيِّ الْقَابِعُونَ بَيْنَ القصبِ
حيثُ كانتِ الْبِنَابِيَّعُ تَرْتَجُّ مِنْ قُبَّلَاتِ نُرْسِيسِ
مِنَ الشَّمَالِ إِلَى الْجَنُوبِ عَلَى الْكَوْنِ.

وكان هرقل ينشر عذلة السرمدي
وهو مدئز بمعطفه الدامي المقدود من لينث
وحيث ريات الغابات ينظرن من وراء أغصان السنديان
الخضراء المتاؤدة مع الريح
ويُرددن أغنية ألاضي باصداء الصفير..!
كان زمناً سماوياً تتغلغل الألوهة في كل شيء حتى آلام البشرية
كانوا يعبدون ما ينحرونه في ذلك الزمان،
وكان ثمة أربعة آلاف إله، وليس فيهم جاحد واحد،
إنه زمان كانوا فيه سعداء باستثناء بروميثيوس
الأخ الأكبر للشيطان الذي سقط مثله..
لقد تبدل كل شيء، ومضى ذلك الزمان... السماء والأرض والإنسان،
وتحول مهد العالم إلى لحد،
وهبت أعاصر الشمالي على أنقاض روما
فكفنتها من خلال جرفها الثلجي الداكن.

أتحسّر على الزمن الذي توارى فيه عصر بريدي
مخلفاً وراءه عصراً ذهبياً أكثر خصباً وجمالاً..!؟
حيث تصدع العالم القديم ليقوم مع لعازر
في لحظة انبعاثه، وقد التمتع جبيته بحيوية الشباب؟!..
أتحسّر على الزمن الذي كانت فيه أغانينا العاطفية القديمة
تشرّع أجنحتها الذهبية نحو عالمها الساحر
حين كانت روائتنا واعتقادنا كلما
تُؤشّح بامعطاف الأبيض لطهرها
حين كان كل شيء يبعث من جديد بعد أن يبسط المسيح راحته
عليه،
حين كان قصر الأمير ومنزل الكاهن
يرسمان إشارة الصليب على الجبنة المتألقة
وكان يخرج من الجبل مستعيداً السمات

حيث كولوني وستراسبورغ ونوتردام وسان - بير
 تنهجَ إلى الأعلى في كسائِها الصخريَّة
 جائمةً في خشوع إلى أناشيد الشعوب
 وقد كانت ثرِّيَّا، أو شيعنا في العُلا للعصور الجديدة
 حين أصبح الزمن كلَّ ما ي قوله التاريخ
 وحين كان القديسون العظام المصلوبون على العاج
 يفتحون أذرعهم من دون دنس وبطهارة الحليب
 حين كانت الحياة شابة، وكان الموت رجاءً للحياة...!

لستُ - أيها المصلوبُ - من الذين تستدرِّجُهم الصلاةُ
 إلى معابدك الصامدة بخطواتٍ مرتعشة
 لستُ من هؤلاء الذين يتسلقون إلى جلجلتك
 ويُقبلُون قدميك الدَّاميَّتين بخشوعٍ قلبيٍّ
 فانا أبقي واقفاً إزاء هيكلك المقدسة
 حين يسجد المؤمنون حول القنطر السُّود
 هامسين تحت الريح باناشيد
 مثل هبوب الشمال في مجموعة القصب باستسلام
 أنا لا أؤمن أيها المصلوب بكلامك المقدس،
 فقد أتيت متاخراً إلى عالم قديم جداً
 وعصر بلا رجاء يلْدُ عصراً بلا حشنةٍ
 قد أفترت سماواتنا من كواكبها
 حيث تتنزَّه المصادفةُ الآن في حضن الظلال
 ويتمرَّغون في أوهامهم عن العوالم الكاذبة
 وروحُ الأزمنة الماضية شاردةٌ في أنقاضِهم
 تُقذفُ إلى الهاوية الأبدية ملائكتَ المشوَّهين
 وتتخلخلُ مساميرُ الجلجلة
 تحت قبرك الإلهي، والأرضُ زلزلت
 ومجدك ميت أيها المصلوبُ، وقد تساقطت

جنتك الإلهية رماداً على صلباننا الأنبوسية.

إذن فإنني أستميحك أيها السيد بتقبيل الرماد
فانا ابن هذا العصر فاقد الإيمان
واسمح لي بالبكاء على هذه الأرض الباردة
التي وهبتما الحياة بموتك والتي ستموت من دونك
فألا، من سيعيد الحياة إليهما الآن يا إلهي؟
أنت من أحبيتها بدمك الطاهر
يا يسوع، من يستطيع أن يفعل ما فعلته بهذا العالم؟!
ومن سيعيد إلينا شبابنا نحن العجزة امّولودين في الماضي؟!
ونحن أيضاً اليوم كحال العالم يوم ولادتك..
نحن ننتظر كذلك.. نحن أكثر ضياعاً..
أكثر ظلمة وبرودة مما فقدناه
ولعازر هذا الزمن مسجى في قبره الفسيح
فأين المخلص إذن لبعث موتنا؟!
وأين إذن الشّيخ القديس بولس يعظ الرومانيين
في حين كان الشعب كله معلقاً باسم الله الطاهرة؟!
وأين نحن إذن من علية العشاء السري ومن سراديب أوائل المؤمنين؟!
ومن هنا يسير وهالة النور على جبينه؟!
وعلى أقدام من ستسكن عطور امجdale؟!
وفي أي مناخ يرتفع صوت أكثر إنسانية؟!
من هنا.. من هنا سيصبح إلها؟!
فالأرض قد شاخت وقد فسدت أيضاً
هي ترتعش برأسِ يائسِ أيضاً
كما ارتعشت حين ظهرَ يوحنا في الصحراء
هاتفاً بكلامه المقدس
غير أن الأرض المحتضرة أحسست باملخاض لندائيه
وتحرك في أحشائهما عالم جديد

إن عهدنا كعهد كلوديوس⁽¹⁾ وطباريوس⁽²⁾
وقد غدا كل شيء بالياً بفعل الزمن
وارتوى زحل من دماء أبنائه
لكن الإنسانية تعبت من توالد الآمال
وضرعها يتدلّى خاوياً لكثره ما أرضعت
وهي تطلب راحتها في عقماها.

. 2 .

كان جاك رولا من أشهر فاسقي أي مدينة في العالم
حيث الفجور أكثر رواجاً
أكثر قدمًا وأكثر توالداً
أعني باريس - الأكثر والأعظم فجوراً
كان دائمًا في الحانات
تحت الأضواء الخافتة لقناديل شاحبة،
الولد الأكثر معصيةً وعربدةً
على موائد امسيس والولائم
هذا ليس رولا الذي كان يسوس حياته
وانما هي شهواته التي تركها تتفاقم،
وهي تناسب أمامه كقطيع تلهى عنه راعيه،
وهو يتطلع إلى أيامه كوسنان ينظر إلى جريان أماء في الغدير،
اقتصرت حياة رولا على شهواته فعششت في جسده كنزلاء فندق
سيطر عليهم السكر، وهم يتلهمون تارة بتخديش الجدران وتحطيمه
الأسرة،
مُتناوشين في الظلمة متهرشين كالآيات واملصاريئن،
ويتجمعون تارة متعاطفين الكؤوس متناشدين

(1) كلوديوس الأول (10ق.م - 54) إمبراطور روما (41 - 54)، وزوج ميساليين، وقد سُمِّ من زوجه أقروبين والدة نيرون.

(2) طباريوس الأول (42ق.م - 37) إمبراطور روما (14 - 37).

كسرت أطياور دفعتها الريح إلى شجيرة زاهدة في البداء،
وكان والد رولا - وهو ساذج أبله -

قد ربي ولده تربية من سيرث ميراثاً كبيراً،
وقد تناهى أنه بدد هو نفسه أكثر من نصف ثروته.

قبل أن يرقى الذي تعب من عمله الأبدي
قد جلس ذات يوم في مفرق طرفيين
تدعوه الفضيلة من أحدهما، وتراوده املاذات من الآخر،
فأتباع الفضيلة التي بدت له الأكثر جمالاً،
أما اليوم فلا أثر للجمال، لا في الخير ولا في الشر،
وليس لزمننا أن يقف وأن يشكك حائزًا
بعد أن سبقته العصور واختلطت لها طريقها الأكبر
فيما بين طرفيين اندثرت معاملهما..

كان رولا في العشرين من عمره يقتفي خطوات أبيه،
ولا تستقبل أنظار الداخل إلى مدينة كبيرة
إلا مسالخها وجدرانها ومدافنها،
وهكذا من يتجه إلى المجتمع
يصطدم حين اقترابه بنفسياته، فالطهر والعفاف
محجوبان عن العيون، في حين أن الرذيلة والابتذال
تتعانقان أمام عين الشمس،
ولا يرحب الناس بابن جلدتهم،
إذا هو تقدم نحوهم شاهراً السيف القاطع الذي
وهبته إياه السماء ليدافع به عن نفسه،
فلا يتركون مجالاً له إلا إذا غمس نصله في نهر الضلال،
وكان جاك شجاعاً، صريحاً، رائع الجمال
وعادة يصنع من الحياة مثلًا
يسكب له الغثيان - سعيداً أم حزينًا

لم يصنع مثلاً وقد حرست المتها
الجراءة والشهمة، وهم أختاء البكريان.
خصص رولا ثلاثة أكياس من الذهب لثلاث سنوات
ولم تعرف الأرض أدمياً مثلاً من مشرقها إلى مغاربها
ينثر احتقاره على الشعوب وساداتها،
كان يسير وحيداً بنفس عارية في مساخر هذه الحياة
معريداً صاخباً يجر أذياً غروره،
ولم يجعل أحد أنه بدد كل ما يملكه في سنواته الثلاث،
بعجرفته البلدية، وكان في قصره يتبااهى
اختيالاً كانه يجر وراءه رداء ملكياً.
ولم يعد سراً على أحد،
أنه منذ ثلاث سنوات عاشها قد بدد كل شيء،
وصار الناس ينظرون إليه مبتسمين،
ولكنه كان يعلن لهم غالباً،
بأنه أعد سلاحه حين لا يبقى بين يديه شيء.
كان نبيل القلب، ساذجاً للأطفال،
طيباً بالإشراق، وعظيماً كالأمل.
ما فكر قط بفاقتة ولم يحسب لل أيام حساباً
وكان يعتقد أنه مدرب إزاء الحادثات والنوايب،
وستمر الأيام رخيصة كما لو أنها ليلة صيف.

عندما تشرد الفرس الأصيلة الجموج في الصحراء
بعد ثلاثة أيام من السير، وهي تنتظر يوماً عاصفاً.
يبلى بما السماء النخيل الملتف بالغبار،
الشمس مشتعلة، وأشجار النخيل صامتة،
وقد تدللت أغصانها الطويلة تحت سمائها المحترقة،
تفتش الفرس عن الآبار التي أبعدتها السنة النيران،
والشمس قد يبست كل شيء، وتلوخ لها الأساد

منظرحة على صخرة عالية، وهي تعج بالأنين من الظما،
عندئذ تغرس الفرس من خريها الداميتين في الرمال،
لتتمتص الرمال الحارقة دماءها،
عندئذ تنطهر على الغبراء، وينطفئ النور في عينيها،
وتدور الصحراء الشاحبة في عمرها
والأمواج الصامتة كفناها المتحرك.

لم تعلم هذه الفرس حين مرت بها القوافل
مصحوبة بالجمالين قرب المضبات،
أنها باستسلامها لحادة الجمال واقتفاء آثارِهم
نجت بحياتها ووجدت في بغداد الأسطبلات الباردة،
ومعالي البرسيم الندي الزاهر،
وأباماً لا يصل النظر إلى غورها أبداً.

إذا كان الله قد جبنا من الطينة نفسها
فلا ريب أنه عجن من طينٍ غريب
وجفف تحت أشعة الشمس الحارقة
وقد صنع منها من يشبه العقاب أو السنونو
فجاء إلى الحياة من دون أن يلوي عنقه أو جناحه،
فما امتلك في هذه الدنيا سوى كلمة، الحرية

■ يتبع

مختارات من الشعر الألماني

مجموعة من الشعراء

ت: د. شاكر مطلق

عيون في المدينة الكيرى

كورت توخوتسكى

(1935 - 1890)

عندما تذهب إلى العملِ

باكراً في الصباحِ

عندما تقف في محطة القطاراتِ

مع همومِكَ

عندما ترىكَ المدينةُ

في القمُّ البشريِّ

ملابسِ الوجوهِ

ملساء كالاسفلتِ.

عينينِ غريبتينِ

نظرةٌ قصيرةٌ (عابرةٌ)

حاجبينِ، حدقتينِ، جفدينِ

... ماذا كان هذا؟
ربما هو حظُّ حياتك
عبرَ، تَبَعَثُرَ، ولا يعودُ.

تمشي طوالَ حياتك
فوقَ آلاَفِ الشوارِعِ
ئى في (تجوالِكَ) فوقَ دريَكَ
أولئِكَ الَّذِينَ نسَوْكَ
عينَ ترَفُّ
الرُّوحُ تَطْنَئُ
لقد وجدتَ
لثوانٍ فقطُ
عيَّنِينِ غَرَبَتِينِ
نظرةً قصيرةً (عاشرةً)
الحاجِبِينِ، الحدَّقَتِينِ، الجفَنِينِ
ماذا كانَ هذا؟

لا أحدَ يعيَّدُ الزَّمْنَ
(الذِّي) عَبَرَ، تَبَعَثَرَ ولا يعودُ.

عليَّكَ، في (تجوالِكَ) فوقَ دريَكَ
أنْ تجولَ المدنَ
(أنْ) ئى لفترَةٍ نبضَةٍ واحديَّةٍ (فقط)
الآخرُ الغَرِيبُ
(الذِّي) يمكنُ أنْ يكونَ عدوًا
أنْ يكونَ صديقاً
أنْ يكونَ — في النَّضالِ — رفيقاً
يُنَظِّرُ صُوبَكَ ويُمضِي... .

عينانِ غريبتانِ
نظرةٌ قصيرةٌ (عابرةٌ)
حاجبانِ، حدقتانِ، جفنانِ
ما زالَ كانَ هذا؟
قطعةٌ من البشرية الكبيرة
عبرتْ، تبعثرتْ ولا تعودُ...

ولد الشاعر «كورت تونخولتسكي» بتاريخ 1890/1/9 لأب تاجر في برلين . درس هناك وفي جامعة جنيف - سويسرا القانون ، وتخرج عام 1914 من جامعة (يينا) الألمانية . تمرّن - لفترة قصيرة - في عمل البنوك المصرفية .
كان الشاعر من أهم الناقدين للمجتمع الألماني في القرن العشرين. نشر أعماله المختلفة تحت أسماء كثيرة مستعارة ، وعمل في بعض المسارح وبخاصة «مسرح العالم» ومع حامل جائزة نوبل لاحقاً (كارل فون أوسيتسكي - Carl v.Ossietzky)، الذي قضى نحبه في معسكرات الاعتقال النازية لاحقاً ، وكان هذا المسرح عدوانياً وجماهيرياً فترة جمهورية (فايمار - Weimar) وأوضاعها القلقة والفووضية أيضاً .
منذ العام 1924 عاش الشاعر غالباً في الخارج ، ولم يعد إلى ألمانيا إلا لفترات متقطعة قصيرة . استقر منذ العام 1920 في «السويد». بعد وصول «نازية هتلر» إلى الحكم عام 1933 منع النازيون «مسرح العالم» وأحرقوا كتب الشاعر ، كما فعلوا مع غيره من الأدباء والرسامين ... الخ وأسقطوا عنه الجنسية الألمانية . بتاريخ 21/12/1935 ، وبعد مرضٍ مضنٍ والعديد من العمليات الجراحية ، غادر الحياة طوعاً (اتحر) في مدينة «هيندنس - Hinds» في السويد .

الشعب

كريستيان مور غنثترين

(1914 - 1871)

آهِ منك أيها الشعبُ
قليلُ الجرأةِ
الذي لا يخلصُ من اليومِ
لأنكم تقصدونَ،
هكذا يكونُ الأمرُ
وهكذا كانُ الأمرُ سابقاً
وهكذا سيكونُ لاحقاً
طاماً هناك بشرٌ يحيونَ.
آهِ لو كنتم طريدةً أملٍ آخرَ
وتعلّمتم مرّةً أخرى
النظرَ إلى الكشفِ
والسمّو بالعقلِ والقلبِ
إلى أعلى الأهدافِ...

أمل

فريذریش شلر

(1805 _ 1759)

يتكلّمُ النّاسُ ويَحْلُمُونَ كثِيرًا
عنِ أَيَامٍ قَادِمَةٍ أَفْضَلَ
يَرَاهُمُ امْرُءٌ يَعْدُونَ وَيَطَارُدُونَ
هَدْفًا سَعِيدًا ذَهْبِيًّا
الْعَالَمُ سَيَغْدُو مُسِيًّا وَمَنْ جَدِيدٌ يَغْدُو فَتَيًّا
غَيْرَ أَنَّ الْإِنْسَانَ يَأْمُلْ دَوْمًا بِالْأَفْضَلِ.

الأملُ يُدْخِلُهُ (الإنسان) في الحياة
يُرْفِرِفُ حَوْلَ الصَّبِيِّ الْمَرْجِ
الشَّابُ يَغْرِيَهُ بِرِيقِهِ السَّاحِرِيِّ
(هذا البريق) الذي لن يُدْفَنَ مع العجوزِ
الْمُخْتَتمِ مسيرةً (الحياة) امْتَعَبَةً في القبرِ
وَالَّذِي يَزْرُعُ الأملَ حَتَّى عَلَى القبرِ
لَيْسُ هُوَ (الأمل) بِالْجَنُونِ الْفَارِغِ امْلَاجِمِلِ
الْمُنْتَجِ فِي عَقْلِ الْأَحْمَقِ
(لأنَّه) يَعْلَمُ عَالِيًّا عَنِ ذَاتِهِ فِي الْقَلْبِ.
وَلَدُنَا مِنْ أَجْلِ الْأَفْضَلِ
وَمَا يَقُولُهُ صَوْتُ الدَّاخِلِ
(لا يمكن له) أَنْ يَخْدُعَ الرُّوحَ الْأَمْلَةَ.

من مجموعة (قصائد 1789 _ 1805)

الستُّرُّ

فريدریش شلرْ

لم تستطع أن تقول لي كلمة صغيرة
الرُّقباء كثيرون، متى يقظون،
سمحت لنفسي، خجولاً، أن أسألك نظرتك
وفهمت ماذا تقولين.

بهدوء أدخل في هدوئك
يا خيمة شجرة الـ (بوخه) الجميلة الوارفة
خبئي، في ردائك، الأخضر
العاشقين عن عين العالم.

من بعيد، بسرعة مركبة
يعمل اليوم، كثيراً الانشغال
ومن خلال صوت السرعة الجوفاء
أتعرّف دقات مطارق ثقيلة.

الإنسان يصارع بجمد السماء القاسية
من أجل حظ عابر
ولكن السعادة ينالها من دون جهد
(وهي) تتسرّط من أحضان الآلهة.

الناس لا يسمعون أبداً
كيف الحب الوفي يُسعدنا بهدوء
لا يستطيعون إلا أن يزرعوا الفرح
لأن الفرح لم يفرّخهم أبداً.

العالم لن يسمح بالسعادة أبداً
كتريدة يمسك بها
عليك سرقتها، أو نيلها قسراً

قبل أن يفاجئك سوء الحظ.

بهدوء، على أصابع رجليهما، تأتي خلسة
المدوء يحبها والليل (كذلك)
تهرب (منذك) سريعاً
حيث أعين الخائن ترقبُ
آه، تلو أيها النبع الوديع
كتيار عريض حولنا
هدد بموجة غاضبة
ودافع عن هذا المقدس (حبنا).

*

سينسن_ ماريا (مريم)

نيتشه

هنا جلست، منتظراً، منتظراً
ولكن لا شيءَ (أنتظراً).
بعيداً عن الخير والشرّ
قريباً، ساستمتع بالنورِ.
و QUI (ساستمتع بالظلالِ)
الكلُّ مجرد لعنةٍ (.)
بحزكِ كاملٍ، ظهيرةً كاملةً،
زمنٌ كاملٌ، دونما زمان.

هناك، فجأةً، صديقةً
أصبحَ الواحدُ إثنينِ
عندما عَبَرَ بيَ «زادَشت»...

وحدة

نيتشه

الغريان تصرخ
وتطير بضوء نحو المدينة،
ستلتج قريباً
طوبى، ملن لا يزال له الآن وطنٌ
الآن تقف من دون حراكٍ
تُنظر للوراء
أوكم مضى (من الوقت) الآن؟
يا لكَ من أحمقِ
تمهرب إلى العالم عند بدء الشتاء (١)
العالم بوابة (تفصي)
إلى آلاف الصحارى الصامدة الباردة
من، مثلكَ، أضاع ما أضعتَ
من دون أن يتوقف بايٍ مكانٍ (٢)
ها أنت تقف الآن شاحبًا
ملعوناً (محكوماً عليه) بالتجوال الشتائي
كالدُخانِ
يبحث دوماً عن السماوات الباردة (٣).
طُر أيها الطائر وغنّ
نشيدكَ بلحن طيور الصحراء
خيئ، أيها الأحمق، قلبك الدامي
في الجليد و (في الإهانة).

الغريان تصرخ
وتطير بضوء نحو المدينة،
ويل، ملن لا وطن له الآن.

أربعة الرماد

(أوغست فون بلاتن)

أَلْقِ الْحَلَيْ جانِبًا
أَيْتَهَا الْأَنْثَى، جَمِيلَةُ النَّهَدِينِ.
النَّوْمُ وَالصَّلَوةُ (الآنَ)
يَتَقَاسِمَانِ بِقَيْمَةِ اللَّيْلِ
دَعْ ذَرَاعَكَ
الذِّي لَا يَزَالْ يُمْسَكُ بِالْحَبِيبَةِ،
يَهُوَيْ.

أَكِ (أَيْهَا) الْفَتَى
لَمْ يَعُدْ الْحَبُّ مُلْئِمًا
يَسْتَرِقُ الْخَطْرِى
وَأَنْتَ أَيْتَهَا الْقَدْمُ امْتَارَجَةً
لَمْ تَعُودِي
تَدْخِلِينِ الرَّقْصَ الْجَمَاعِيَّى
حَسْبَ الْإِيقَاعِ
وَلَا الْجُرَأَةَ الْوَارِفَةَ
لِلْكَلْمَاتِ الْخَافِتَاتِ
ثَسَامِحُ (بَعْدَ الْآنَ).

النَّوَاقِيسُ تَعْلَنُ انتِصَافَ اللَّيْلِ.
إِنْسَحَبَى سَرِيعًا أَيْتَهَا الْقُبْلُ عَنِ التَّغْرِيرِ
سُوبَيَّةً مَعَ قَدْحِ التَّبَيِّذِ.
قَرَازٌ حَاسِمٌ فَقْطُ، جَريءٌ وَقَصِيرٌ
يَفْصِلُ الْجَدَّ مِنَ الْلَّعْبِ (بَدْءُ الصَّيَامِ).

هواية لا إنسانية (*)

أوغوست فون فالرزلين

(1874/1/19 – 1798/4/2)

تعلّقون قلوبكم بالكلاب وبالقطط
بالورود، بالخيول، وبالبغوات
آه (منكم)

تعرفوا أولاً فرح الإنسان والألمة
وأن تكونوا بشراً بين البشر.

إن لم يكن الإنسان عندكم أكثر أهمية
من الكلاب والقطط
ومن الورود، والخيول، والبغوات
فليأخذ الشيطان كلَّ كنوزكم
وليأخذكم أنتم فيما بعد.

(*) من مجموعة «أناشيد غير سياسية»، من العام 1840.

النشيد الوطني الألماني بعنوان (نشيد الألمان)

كتبه الشاعر الألماني ألوفمان فون فالرزلين – Hoffmann von Fallersleben –
1798/4/9 – 1874/4/2

لا يزال هذا النشيد معتمداً حتى اليوم، وكان يُنشد المقطع الأول منه سابقاً، الذي يجعل ألمانيا
فوق كل شيء، وأصبح الآن يقتصر على المقطع الأخير الذي يبدأ بـ (الوحدة والحق والحرية).

نشيدُ الألماَن

هوفمان فون فالر ليبن

ألمانيا، ألمانيا فوق كلّ شيءٍ
فوق كلّ شيءٍ في العالمِ
عندما تتعاضدُ ياخاءً، دوماً
للحماية والتحديِ.

من (نهر) الـ «ماس» - Maas
حتى (نهر) «ميبلن» - Memel
ومن (نهر) «إشن» - Etsch
حتى (نهر) «يلت» - Belt
ألمانيا، ألمانيا فوق كلّ شيءٍ
فوق كلّ شيءٍ في العالمِ.

● ● ● ●

نساءُ ألمانيات، وفاءُ ألمانيٌ
نبيذُ ألمانيٌ، وغناءُ ألمانيٌ
عليهم أن يحافظوا في العالمِ
على إيقاعِهم القديم الجميلِ
(عليهم) أن يتبروا أعجبنا
بالعملِ التبليءِ، طوالَ حياتنا
نساءُ ألمانيات، وفاءُ ألمانيٌ
نبيذُ ألمانيٌ، وغناءُ ألمانيٌ.

● ● ● ●

الوحدةُ والحقُ والحريةُ
من أجلِ وطنِ الآباءِ الألماَنيِ.
بعدها دعونا جميعاً نتطلعُ إليه
يا خواةُ في القلبِ واليدِ
وحدةُ حقٍ وحريةٌ
همُ عربون السعادةَ
فلتزدهرْ ببهاءِ هذهِ السعادةَ
ازدهرْ يا وطنَ الآباءِ الألماَنيِ. ■

ظلال صوتية

سرکیس کیراکوسیان

ت: د. نورا أريسيان

يعد سركيس كيراكوسيان من أهم شعراء المهجر في الأدب الأرمني المعاصر. له العديد من المؤلفات منها: (هذا جنبي)، بيروت، 2004 وغيرها. وهو محرر الصفحة الأدبية في جريدة "أزتابك" اللبنانية الأرمنية.

تغيير ذاتي

مذ رأيتك
عدت يافعاً
سلمت قانون الدنيا إلى الريح
ولبست من جديد صدرية النور
وأغذية البلبل وغيمة السماء
حملت كتاباً
حلمًا ودفترًا

درساً جديداً وقنديلاً
نار حب أبدى بألوانه السبع
وعلقت اسمك على صدري
كي لا أضيع أبداً
في هذا العالم...

تفاحة

نبذك أصلأ
مسكوب في الكاس
وينتظر
وأنا من أجلك
بعد شفتي بحب لهيب
كي أشتري
تفاحة الحياة
سمّ الخلود.

فقط

ازهرت من قلبي في أشواك الكلمة
كبلبل الحكاية الأزرق
وجعلت المستحيل ممكناً

أطعمنني
بفتات عادل لخبز الحب النضر
وأخذت بؤبؤي بقطرة عينك
فاكتملت من الألف الى الياء

معك فقط
مثلك تماماً
تغدو هذه الأغانيات
وليَّة عمَّ طفولتي الجديدة.

هدية

أنا من أجلك أطفي النهار
وأهدِيه للليل

وفجأة تغدو
أصابع النور
مضجعاً سماوياً يهز الأسواق
حيث يغفو عيد غدنا

استكشف لهيب جسدي
ويزهر النعاس حمى المكان
ويكشف الظلمام
الحان الحب الأخيرة للقمح الذهبي
لحببتي.

ألوان الشوق

تنبت ذاكرتك في ذاكرتي نوراً
وتصطاد حركة املأاه والهوا
وتقلق لون الشوق الأحمر
داخل مسام جلدي املاتهب بالحب
ويغدو حلمي أنا
جذوراً للغريرة

وأشجاراً للسماء

من زمن بعيد أعلنتك
وطناً

ورسمت وجهك
في كلماتي خطأ بخط
وزينت صمتك
بضياء ورجفتها رغباتي
وطبعت صوتك
على شفتي

والآن
أتهجاك
بارتباح
 بكل كل ألوان الشوق
ورحيق الرجفة وشهواتها

انضممت إليك
أنا بحزني
غدوات أujeوبة قوة متوحدة
أنا بفرحتي
غدوات وحدة قوية لا تنفصل
ولاطفت وجه الفجر
في وجهك أنت
ولكنني لم أستكمل بعد
وجهي

اعط وجهك

أعط الشفاه للذلة
أعط الألوان لعديد الشهوات
كي أزين شراع النار
وماضي الكاهنة الآتية

لم يعد بالإمكان انتظار عيد الدم
ولا ردعه
أو السكوت عنه.

سوف أطبع كتابك

إلى شوغيك

سوف أطبع كتاباً
كي تعلمي أنني لن أتركك
سوف أطبع كتاباً
كي أعلم أنك لن تتركيني
وعندما يفتحونه
سيقولون مذهولين.
- كنا نعتقد أنه شخص آخر
وعندما يغلقونه
سيقولون مذهولين
- كنا نعتقد أنه.. لم نكن نعلم أنه..

سوف أطبعه
لأن عيونك
لأن يديك
لأن ابتسامتك
لأن حركاتك

لأنك لا تصدقين أنني
لأنني لا أصدق أنك
لأنني أحببتك دوماً
لذلك لم تعلمي كالنور
النور الذي نعبده عاشقين
أنت القصيدة المعجزة الوحيدة في حياتي
سوف أطبع
كتابك. ■

جـ. الـقـصـحـ

ت: مروان حداد	آرتورو أوسلار بيبيري	البلغة	◎
ت: د. شوكت يوسف	آرنست همنغواي	قصستان	◎
ت: علي إبراهيم أشقر	فابير مارياس	لما كنت بشراً	◎
	تدريبات فنية على الرماية بالسلاح الآلي		◎
ت: د. عمر التنجي	يوليا كوكوشكا		



البلغة

آرتورو أوسلار بيتري^(*)

ت: مروان حداد

كانت بغلة مسنة شهباء، ذات رأس كبير جداً وأذن متهدلة؛ تمشي بخطوات بطيئة، متثاقلة، فهتز مؤخرتها مع ذيلها مثل مركب؛ تتوقف فجأة لتخفض رأسها، وتبدأ، بإحدى قوائمها، بإبعاد الأعشاب غير المفيدة. كانت أيضاً بقعاً، كأنها قد نسجت بخيوط متعددة الألوان، في أوقات متعاقبة، مع ندوب على كفلها وإحدى قوائمها.

الرجال المستخدمة لامتطائتها كانت بلون جلدتها؛ هي بقايا قطع قديمة ومتتسخة، جمعت بأيدي هرمة ومتعبة. عند سيرها يسمع صرير المقعد، وهو وسادة معلقة بتراب أسفل الذيل، كانت فيما مضى سلحافة إنكليزية عجوزاً متشققة. الأحزمة كبيرة أكثر مما هو ضروري، وتشبه أحزمة حيوانات النقل. وتحت الرجال، تبدو أطراف قماش صوفي سميك أصفر، يعقب بروائح كريهة.

انطلقت بلا إرشاد من صاحبها، متخذة طريقها إلى الراية، وهي ندبة من الأرض الحمراء وسط خضرة العشب وأشجار البن.

فوق أعلى المرتفع، توقفت بلا إيعاز من صاحبها. نزع اللجام من حول رقبتها؛ فشرعت تمضغ الأعشاب الترابية وهي تتأمل بتأنٍ كل ما حولها.

(*) Arturo Uslar Pietri (1906/5/16 - 2001/2/26) روائي وقاص فنزويلي. وصف الباحث والناقد الأدبي الفنزويلي «فيكتور برافو» أعماله بأنها «تمثل بعض المقترنات الجمالية الأكثر تماساً وجدة بين فن القص الغني لأمريكا اللاتينية». وكتب عنه صحيفة ABC إحدى أهم الصحف الإسبانية، ابن وفاته: «آرتورو أوسلار بيتري، الذي توفي في منزله بكاراكاس، هو المفكر الفنزويلي الأكثر أهمية في القرن العشرين». (المترجم).

كان متأكداً من أنه ليس هناك أحد. لم يكن يسمع غير لهاث البغلة الثقيل حفيق أوراق الشجر. أحياناً، لكنها أحياناً قليلة، تصدح أغنية لعصافور أو نعيم غراب. لم يكن هناك أحد؛ لم يكن هناك أي صوت؛ ولا أي شكل إنساني على مدى النظر. وحده كان الامتداد الفسيح للشجر والعشب؛ والبغلة، وهو: السيد لوبيه بيورينو.

بعد أن تيقن من تلك العزلة، وغاص فيها مثل الدخول في مياه عميقة، محاطاً
محروساً، محمياً بالأشجار، والمسافات التي تفصله عن أي إنسان؛ أطلق السيد لوبيه
صرخته؛ صرخة كانت بين الزعيم والغناء؛ انطلقت على امتداد تلك المساحات
الخالية من البشر، من غير أن يعيقها شيء؛ إلى أن تلاشت رويداً رويداً. ابتسم السيد
لوبية ليورينو مرتاحاً وترجل عن البغلة.

وضع السيد لوبيه يده على رقبة البغلة واقترب منها بحذر. رفعت رأسها لدى إحساسها بيده. أمسك السيد لوبيه أذنها المتهدلة بيده الأخرى وبدأ يتحدث بصوت هامس، مختنق، مرتعش.

- هذا لا يمكن أن يستمر. لا يمكن الاستمرار في تحمله. يجب الابتهاء من هذا الرجل. إنه طاغية. مستبد. جلاد. لص كبير.

أحسن بقشريرة بسبب ما قاله؛ استدار برأسه؛ لم يكن قد حصل أي جديد. كل شيء على ما هو عليه.

يجب أن يقال له إنه طاغية؛ السجون ممثلة بالناس؛ السجناء يُعذبون، يُشنقون، يُربطون من خصاهم ويُعلقون. لا يجوز الاستمرار في تحمله. كل يوم يعلق أربعة، خمسة، عشرة رجال. كل يوم هناك المزيد من السجناء.

ومرة أخرى التفت برأسه؛ لم يتغير شيء؛ باستطاعته الاستمرار.

- أقول لكِ أنا أكرهه. يجب الانتهاء من هذا الرجل. ليمن الطاغية! ليسقط الطاغية! أتسمعيني؟ ليمن الطاغية! ليمن! ليمن! ليمن! ليمن! ليمن! كان موأ أكثر منه صوتاً. حشرجة لا تكاد تخرج. كان يغسل بالعرق؛ لكن، في عينيه ضياء من الرضا والارتياح.

جف عرقه، تنفس بعمق، عاد إلى امتطاء البغلة، وانطلق في طريق العودة. عاد وهو يصفر نشيداً فرحاً لقوات منتصرة.

عاد السيد لوبيه ليبورينو إلى المدينة، وانكفاً كما لو أنه يريد التخفي. لا يريد أن يراه أحد، ولا أن يحس به أحد، ولا أن يتذكره أحد، لكنه كان يريد أن يرى وأن يعرف. الجميع يعرفون الكثير من الأمور ويرغبون في الحديث عنها، لكن هناك خطر بالغ في ذلك، كما في التعبير عن آرائهم بها.

عندما يلتقي ثلاثة أشخاص في إحدى الزوايا يمكن افتراض ما يتحدثون به؛ يتحدثون، بمنتهى الحذر، والرعب يملاً أرواحهم، عن الطغيان. لو اقترب أحد يصمتون، يغيّرون الحديث وحتى نبرته.

كان أحدهم يقول، كي يسمع شخص يمر بهم:

- وكيف هو الأمر مع القابلة؟

لكن ذلك الشخص كان يعلم أن ما كانوا يتحدثون به لم يكن هذا الذي سمعه؛ ما كانوا يتحدثون به قبل لحظات وما سيتابعون الحديث عنه بعد لحظات؛ هو عن الطاغية؛ كانوا يعلقون حول موضوع السجين الأخير.

- الليلة الفائتة ألقوا القبض على الجنرال بورتانوينو.

كان من السهل تصوير ما قد حدث. في منتصف الليل، عندما كان الجميع نياماً وغارقين في أحلامهم، سمعت ضربات عنيفة على بوابة بيت الجنرال بورتانوينو. صوت هادر ومهدد سأله في الداخل بغضب: «من هذا؟». لم يجب أحد؛ لكن الطرق استمر بالجاج وفظاظة. جاء الجنرال بورتانوينو بنفسه وفتح الباب. ثلاثة رجال قصار، بقعات عريضة وشوارب متدرلة الأطراف، يشهرون مسدساتهم: «جتنا بحنا عنك، أيها الجنرال، لإجراء تحقيق».

عندما مر ليبورينو بالقرب من تلك المجموعة، كان الحديث يدور بينهم حول هذا الموضوع وليس عن القابلة، لكن من الأفضل ألا يسمع؛ لأنه من ثم، ساعة التحقيق، سيسأل عن الذين كانوا هناك، وعن الذين اقتربوا منهم، وعن الذين سمعوهم ولم يذهبوا للإخبار عن ذلك للسلطات المختصة.

في مرات أخرى كان الأمر أكثر سوءاً. كانوا مجموعة من الأشخاص، تحت ظل شجرة في إحدى الساحات، أفلتت منهم كلمة مثل عصفور؛ تلك الكلمة التي طرقت مسامع ليبورينو مثل أجراس جنائز كان من الأفضل ألا تُسمع على الإطلاق؛ ألا يعرف ما الذي تعنيه على الإطلاق؛ لكنها كانت هي التي قالوها؛ الكلمة هي: مؤامرة. كان عليه أن يقسم؛ وأن يجيب على أسئلة أنساب لا يعرفهم. كان عليه أن

يُخْبِئُ أسلحة؛ وَأَنْ يُخطط لاغتيال أحد الأشخاص. كان عليه أن يستولي على أحد المعسكرات. سمعت أصوات طلقات. كل شيء أحبط وبدأت الملاحقات. قوات الطاغية، وحدات شرطة الطاغية، جواسيس الطاغية، رجال التعذيب التابعون للطاغية، انخرطوا في العمل، يطاردون، ويعتقلون في المخابئ التي لا تخطر على بال كل الذين عرفوا شيئاً؛ كل الذين سمعوا تلك الكلمة؛ يقتادونهم إلى السجون القذرة والمظلمة والرهيبة، كي يتذمرون منهم اعترافات عن طريق التعذيب، ويدقون المسامير في أقدامهم المقيدة بالأصفاد الثقيلة، ويلقوا بهم، مرضى ومنهكين، فوق الأرض الرطبة النتنية، لسنوات وسنوات.

أحياناً يكون هناك وجه لصديق قديم، وجه يبتسم، طيب وإلى حد ما ساذج؛ صوت لشخص كان ليبورينو قد رأه منذ سنوات بعيدة، وسمعه آنذاك يتحدث حول أمور تافهة ومعتادة كحالة الطقس، ومحصول البن، ولعب الورق في النادي، وحبيبة ييلرو، أو زوجة خوان. لكن ذلك الصوت يتحدث الآن بطريقة مبهمة قليلاً:

- مرحباً لوبيه، ما هو رأيك؟

ما هو رأيه بماذا؟ بماذا كان يفكر؟ أن يفكراً معنى ذلك أن يقول: «هذا أمر سيئ»؛ «هذا لا يمكن أن يستمر هكذا»؛ «هذا لم يعد بالإمكان احتماله»؛ «هناك استياء كبير»؛ «جميع الناس يتحدثون عن مؤامرة»؛ «سيحدث هنا شيء ما». وكان ذلك، بالضبط، ما يمكن لجاسوس أن يسمعه. ذلك الرجل نفسه الذي كان يتحدث معه يمكن أن يكون جاسوساً، أو يمكن أن يتحول إلى جاسوس، أو أنه قد تحول فعلاً إلى جاسوس، أو أنه في طريقه للتحول إلى جاسوس، حتى من غير أن يري ذلك. يمكن أن يكرر لاحقاً خلال أحد أحاديثه، كي يعطي لأخباره صدقية أكبر: «لوبيه قال لي». ويمكن أن يسمعه أحد. ولوبيه كان هو: لوبيه ليبورينو، صاحب الأموال. ما الذي سينفعه آنذاك التذرع بـ«أنا لوبيه ليبورينو، حضراتكم تعرفونني، رب عائلة، رجل جاد ولا أهتم بالسياسة، لم أتدخل في السياسة طوال حياتي، لدى خوف منها؛ هذه هي العبارة: خوف من السياسة. أنا ليس لي رأي، لم يكن لي رأي على الإطلاق. هذا الذي يزعمون بأنني قلت له هو افتراء، أنا لا أستطيع قول ذلك، أنا صديق لهذه الأوضاع. اللعنة على كل هؤلاء المتآمرين. يعيش الرئيس، الذي يحكم مائة عام، الذي ندعوه الرئيس كي يحفظه حتى نهاية العصور».

عندئذ يشحب لونه ويقول للصديق: «أنا ليس لي رأي. أنت تعرف أنني لست سياسياً. لدى الكثير مما على القيام به. نلتقي فيما بعد. وداعاً». ويصبح ناجياً، هارباً، مرتاحاً، لكن فقط للحظات. كانوا مثل كلاب الصيد في الملاحقة، كانوا يصررون على المضايقات من أجل التوريط. لم يكونوا يكفون عن المضايقات حتى يقول لهم شيئاً كافياً لاقتیاده إلى السجن.

لا يفيد شيئاً أن يقول:

- أنت تعرف أنني لا أبدى أية آراء.

- حسن، لكن لا بد وأنك تفكّر في شيء.

- أحاول ألا أفکر.

- لكن، في النهاية، لا يمكن أن تكون موافقاً على هذا الرعب.

- أي رعب؟

- هذا الذي يحصل. هؤلاء الظالمون، هذه السجون، هؤلاء اللصوص.

كان يشحب لونه ويرفع يديه إلى شفتيه:

- اتبه لما تقول. اسكت، يمكن أن يسمعونا. هذا تهور كبير. فضلاً عن أن هذا الأمر كان دائماً هكذا. دائماً. ليس هناك أي جديد. يجب اتخاذ الكثير من الحيلة. الكثير من الحذر. الفم المغلق لا تدخل فيه ذبابة. وداعاً.

ويستدير هارباً. أحياناً كان يتظاهر بأنه لا يرى الذين ينادونه، لا يسمع ما يتحدثون به، لا يفهم معنى الكلمات.

كان محدثه يقول له:

- يجري التحضير لأمر ما.

إنه لا يسمع.

وilyح محدثه:

- يجري التحضير لأمر ما. هل تفهم؟

عندئذ يلجأ إلى إجابة بلهاء:

- لقد حدثوني عن هذا الاستثمار، إنه المتعلق بالطحين، أليس كذلك؟، الأمر لا يعنيني.

- لا. ليس كذلك، كنت أتحدث عن الرجل.

- آه، عن الرجل.

- لقد سقط.

- أي رجل؟

كان يشعر بأنه يُنظر إليه بازدراء. لم يكن يجرؤ على قول كلمة واحدة، لم يكن يجرؤ على الاستماع. ومع ذلك، كان بوذه لو يقول أشياء كثيرة. كان متاخماً، مشبعاً، مثل زق ممتلىء بالماء، مثل قربة لم يعد بإمكانها استيعاب قطرة واحدة أخرى من ذلك السائل الكثيف الذي يغلي في داخلها ويفور.

- أنت لا تقول شيئاً على الإطلاق. ليبورينو.

كان هذا جيداً؛ أن يكون الجميع متفقين على أنه لا يقول شيئاً. لكن هذا كان الأسوأ؛ لأنهم كانوا يرون أنه لم يكن يقول غير أنه كان يفكر. أية أمور كانوا يظنون بأنه يفكر فيها. أية أمور كان أصدقاؤه يظنون بأنه يفكر فيها؛ وأية أمور كان يظن المخبرون بأنه يفكر فيها؛ يظنون بأنه يخفي أمراً ما؛ يظنون بأنه يتآمر؛ أن لديه أسلحة مخبأة؛ أنه على صلة بالثوار؛ أنه يشارك في خطة لاغتيال الطاغية. وصل إلى درجة التفكير بما هو أسوأ عما يمكن أن يظنوا به حيال صمته؛ حيال كل ما يمكن أن يقوله.

لأن ما يمكن أن يقوله، لا يمكن أن يكون كذلك؛ إنه الأمر الأكثر تداولاً:

- هذا أمر في غاية السوء. لا يمكن أن يستمر الحال هكذا. لا يمكن الاحتمال أكثر من ذلك. يجب إسقاط هذا الرجل.

وقد يعلم أحد المخبرين بأن شخصاً ما قال ما هو أقل من هذه، فُيُزج بآناس في السجون لسنوات وسنوات. لا يمكنهم الاتصال بأحد؛ مع الصراصير، بلا طبيب، بلا ملابس؛ ينامون فوق ألواح خشبية على الأرض.

السيد لوبيه ليبورينو أصبح طافحاً بتلك الكلمات التي وصلته ولم يدعها تخرج؛ كلمات تتضخم؛ كلمات تختصر؛ كلمات تمتلىء بالغازات المجنونة التي تتمدد وتتحرك وتتنقل داخله؛ تعذبه وتخنقه وتزعزع كيانه.

لو بإمكانه أن يصرخ عند أحد المفارق: «ليمت الطاغية». لو بإمكانه حتى الوثوق بأحد ليقول له بكل حرية ومن أعماقه: « علينا أن نسقط هذا الرجل». لكن لم يكن بإمكانه أن يقول ذلك. كان المخبرون في كل مكان؛ والوشاة، والنمامون، والثرثارون، والجواسيس من كل الأصناف والمستويات.

إنه يتحمل ذلك كله، ويکابده بأقصى ما لديه من قدرة؛ اليد على الفم، الخطوات مسرعة، العين لا ترى؛ الكلمة الأكثر براءة يمكن أن تنفجر في الحال مثل أية مفرقة، ممتلئة بأقصى المعاني والدلالات غير المتوقعة. تحية بسيطة، إشارة طبيعية معتادة يمكن أن تُفسَّر بصورة مرعبة. القول: «كيف الحال؟» لأي شخص، في أية لحظة معتادة وعابرة، يمكن أن تُفسَّر على أنها كلمة سر لعبارة رهيبة كالالتية: «ما هي التعليمات الأخيرة حول الخطة التي يجري التحضير لها لاغتيال الطاغية؟» ليس بالإمكان التفوه بأية كلمة، أو التلفظ بأية عبارة. ليس هناك صوت لا يمكن إعطاء تفسير له، ولا أية إشارة بريئة. الكلمات لا تقال، الدوافع كُبحت، الإشارات كُبَلَت، التحرّكات العنيفة سُحقَت، الرغبات المقموعة تدوي في مسامعه. كان عليه أن يبدو مريضاً أو ثملأ أو مجنوناً، ومن الأفضل أن يعود حالاً إلى البيت. أسرع الخطو مطروقاً إلى الأرض، وكأنه يسير في نومه.

لكن، هناك صوت حياء. لم يكن يريد أن يجib. عاد الصوت إلى تحيته. رفع نظره. لم يستطع أن يصدق. كان الأمر الأكثر سوءاً. إنه رئيس المخبرين. الجميع يقولون إنه رئيس المخبرين.

- ماذا هناك من جديد سيد لوبيه؟

أنفه طويل، عريض ومعقوف. وفكَّه بارز مرتعش ومتدلّ، وأسنانه صفر مربعة. تحت قبعته يظهر شعره الخشن الأشهب الذي يغطي بعضاً من وجهه ورقبته؛ يستند إلى حائط عند أحد المنعطفات ويرفقته رجلان لهما مظهر غير مريح. يرتدي ثياباً داكنة ومتسخة. يضع مسدساً بارزاً عند خصره. أذناه كبيرة غزيرتا الشعر.

- ماذا هناك من جديد؟

ماذا يعني هذا؟ لماذا يسأله عن ذلك؟ وهو بالكاد يعرفه. إنه يعرفه بسبب شهرته. بسبب شهرته المرعبة. لا يعرف حتى ما إذا كان قد ذكره باسمه. إنه يخاف من ذلك الاسم بسبب ما يصفه به أعداؤه. بعضهم كان يطلق عليه تسمية الكولونيل، لكن فقط من قبيل السخرية.

- من جديد؟

ما هو هذا الجديد؟ الجديد هو ما لا يستطيع قوله. هو ما يعرف المخبر بأنه يعرفه. ما جاء يستقصي حوله من أجل أن يلقى القبض عليه.

- من جديد؟ لا شيء. ما الذي يمكن أن يكون هناك من جديد؟

لقد تحدث أكثر مما يجب. كان من الواضح أنه قال إن ما يإمكانه أن يتمناه من جديد، ليس بالإمكان الوصول إلى تحقيقه، لأن هذا يحول دونه المخبرون، لأن هذا خربه رجال الأمن، لأن هذا قضى عليه الطاغية.
كان هذا هو ما أفلت منه.
ـ وداعاً. وداعاً.

هذا ما قاله، وليس «إلى اللقاء». لا يمكن أن يكون «إلى اللقاء». واختفى في الحال. كان يقفز وهو يندفع باتجاه بيته.

لقد عاد كي يتكلم، لكنه وجد ابنيه يتجادلان بصوت مرتفع.

ـ أنت لا تعرف.

ـ بل أعرف.

ـ لا تعرف.

ـ الذي لا يعرف هو أنت. اسمع.. «إنها جمهورية اتحادية، انتخابية..».

ـ وماذا أيضاً؟ أرى أنك لا تعرف.

ـ هذا ... هذا ..

ـ نيابة، حيوان. أتسمى؟ جمهورية نيابة. هذا ما قاله الأستاذ.

وصرخ لوبيه مقاطعاً:

ـ ما هذا؟

كان ساخطاً. من هو هذا المعتوه الذي يدفع بأطفاله إلى الخطر بقول هذه الأمور؟

ـ ما هذا؟

الطفلان الخائفان بالكاد تجرأاً على القول:

ـ إنه درس المعلومات المدنية. إنه الدستور، بابا.

ـ أي دستور؟ من الذي قال مثل هذا الهذيان؟ لا شيء من هذا؛ لا تتحدثنا إطلاقاً عن هذا. عديما الفهم. من هو هذا الأستاذ؟ ثرثار مجنون. أو أنه مخبر. أو محرض. «جمهورية نيابة». هكذا، بكل براءة، كي يرى ماذا سيقول الفتيان، بمَ سيعلقون، بمَ سيكررون ما يسمعونه في بيوتهم.

تأتي زوجته من غرفة الطعام.

ـ عليك الانشغال بصورة أفضل بأولادك. إنهم يجعلونهم يقولون أشياء خطيرة.

ـ ما الذي حدث؟ لماذا تقولين هذا؟

- لأنني الشخص الوحيد الحريص على تفادي الخطر الذي نحن فيه. أنت لا تهتم. أنت طوال حياتك لم تهتم بشيء.
تنخرط المرأة في البكاء، وتنشج.
- كم أنت سيء. تلقي على بكل هذه الأمور، بينما أنا أعد لك مفاجأة بإحضار طاهية جديدة..

ينتفض لوييه:

- طاهية جديدة. شخص جديد في البيت. شخص لا نعرفه، كي يسمع ويستعمل عن كل شيء، ويبلغ عن كل شيء. أي تصرف هذا. لابد من الانتباه، والسكوت؛ لابد أن يسكت الجميع؛ ألا يتغوه أحد بأية كلمة.
أحسن بأنه لم يعد باستطاعته تحمل المزيد. لم يعد لديه مجال لتحمل هذا كله؛
لا بد له من أن يطلقه خارجه؛ يكاد ينفجر. كان الأطفال ينظرون إليه بربع. والزوجة تتباكي.

. قبل أن يدخل إلى غرفته صرخ:

- أنا ذاهب الآن حالاً إلى المزرعة. على أن أذهب. أعدوا لي أشيائي.

* * *

فور وصوله إلى مزرعته طلب أن يسرجوه له البغلة.
خرج. كان على عجلة من أمره أكثر من أية مرة سابقة؛ أما البغلة فكانت تسير ببطء غير معتاد. حثها على الإسراع. رفعت البغلة أذنها المتهدلة، لكنها لم تسرع في سيرها.

- لا أعرف ما الذي يجري اليوم.

بينما هو يتقدم صعوداً على الطريق، بين الأشجار والأراضي المحصودة، كان يتلفت بلا انقطاع، باحثاً بنظره ومطمئناً إلى أن ليس هناك من يتبعه أو يقترب منه. أخيراً وصل إلى الراية، ترجل عن البغلة، أمسك بأذنها واقترب منها للتحدث. كان لديه الكثير مما يود أن يتحدث به؛ الأخبار تتسارع، والتعليقات، والمعلومات السرية، وأخر الأسماء المكتشفة للجواسيس، وأخر البيانات حول المؤامرة، والسجناء الثلاثة الجدد يوم أمس، والشخص الذي أفرج عنه من السجن لتوه وأثار التعذيب ظاهرة عليه؛ فضلاً عن السخط الغارق هو فيه؛ وتشوّقه إلى الكلام بملا رئتيه عن كل ما يعانيه.

ما استطاع أن يقوله لم يصل إلى حدود الكلمات، بل كان شخيراً؛ لهاشاً، نحيباً، حشرجة.

- يسقط الطاغية. ليُمْتَطَّعِيَ الطاغية. يُسَقِّطُ الطاغية. يُسَقِّطُ الطاغية.
ليُمْتَطَّعِيَ الطاغية. ليُمْتَطَّعِيَ الطاغية.

كان مثل إيقاع كير، صريف منشار، صدى أجراس، ضربات مهراًس.
في عين البغة، شاهد رأسه الكبير جداً وجسمها صغيراً جداً، وفماً مستديراً داكناً
مثل عين بغلة.

- يسقط الطاغية. ليُمْتَطَّعِيَ الطاغية.

فرَّجَ قليلاً عن نفسه، كانت أذناً البغة كبيرتين، وشعرها الأشيب الخشن يتهدل
مرتعشاً فوق رقبتها حتى فكها مثل قماش متتسخ عتيق، وأسنانها الصفر الكبيرة تبرز
كم لو أنها تهم بالكلام. كانت تبدو وكأنها مخلوق بشري. مخلوق بشري يختبئ
داخل بغلة. مخلوق بشري متذكر، أو أنه قد تحول إلى بغلة. هذا الشعير الأشيب»
هاتان الأذنان الطويلتان الشعراوان، هذا الفك. تذكرَ أحداً يوْدَ لو أنه لا يتذكره.

قفز مسرعاً فوق ظهر البغة، التي تحركت باتجاه العودة. سمع شخير البغة
التعبة من الإسراع. الأذنان الكبيرتان ترافقان بتوكاسل، وأغصان الأشجار تصطدم
بووجهه، ولا يفعل شيئاً لتفاديها.

لدى وصوله إلى المزرعة كان هناك رجال أربعة بانتظاره، مع سيف قديمة معقوفة
معلقة على صدورهم بأحزمة حريرية متتسخة. رئيس المخبرين وثلاثة من رجاله.

- ماذا أقدم لكم؟ قال لهم وهو بالكاف قد ترجل عن بغلته.

لم يكن لديه شك في أنه يشبه البغة.

كان مهزوماً. وليس هناك من سينقذه.

- جنتا لاصطحابك لإجراء تحقيق، سيد لوبيه.

- لإجراء تحقيق، معي؟

- أجل معك.

- للتحقيق حول أي شيء؟

- لا أعلم. أنا أنفذ الأوامر. سيقولون لك. علينا أن نذهب.

لقد عرف ما ينتظره. ليس لديهم ما يسألونه عنه. إنهم يقتادونه مباشرة إلى
السجن. سيجردونه من ثيابه. سيلقون به في زنزانة. كل هذا أصبح يعرفه.

أحنى رأسه واقترب من الرجال مستسلماً منهكاً. لكنه ذعر مع التفاته الأخيرة:
لم تكن البغة هناك.

كان على الرجال أن يسندوه مثلما يُسند من يوشك على السقوط. ■

قصنان

لرنست همنغواي

ت: شوكت يوسف

إرنست همنغواي (1899 - 1960)

أديب وصحفي أمريكي معروف عالمياً. شارك في الحرب العالمية الأولى. أقام في باريس بين عامي 1922 - 1928. شارك في الحرب الأهلية الإسبانية وفي الحرب العالمية الثانية كمراسل صحفي. عاش في كوبا من عام 1939 حتى عام 1960. من أهم أعماله:

- لمن تقع الأجراس (1940).
- وداعاً أيها السلاح (1929).
- العجوز والبحر (1952).
- ثلوج كلمنجارو (1936).

الدكتور وزوجته

قدِّمَ (ديك بولتون) من المخيم الهندي ليقطع أخشاباً لوالد (نك أدامز) - أحضر معه ابنه (إيدي) وهندياً آخر اسمه (بيللي تابيشو). أتوا جميعاً عبر الغابة ودخلوا من البوابة الخلفية. حمل إيدي منشاراً طويلاً تدلّى من كتفه، وكان يتمايل مع وقع خطواته محدثاً صوتاً موسيقياً. وحمل بيللي كلابتين كبيرتين، أما ديك فتأبط ثلات بلطات.

استدار ديك وأغلق البوابة خلفه. بينما نزل الآخران أمامه إلى شاطئ البحيرة؛ حيث كانت كتل الأخشاب مطمورة في الرمال.

كانت هذه الأخشاب قطعاً قد انفصلت عن السفينة «ماجيك» التي تقطر مجموعة كبيرة منها إلى الشاطئ، لتتقلّ من ثم إلى المنارة.

تبعرت القطع على الشاطئ. ولو لم ينتبه لها أحد لأتأتي بحارة «ماجيك» عاجلاً أو آجلاً بزورق، فتشوا عنها، وسحبوها إلى البحيرة بواسطة سلاسل معلقة على بكرات وشكلوا منها قافلة جديدة طافية. لكن ويمكن ألا يأتِي أحدٌ من السفينة لأنذ هذه الأخشاب، لأنَّ قيمتها قد لا تعادل الأجر الذي سيدفع للبحارة من أجل جمعها. وإذا لم يأتِ أحد من أجلها، فستبقى متروكة هكذا نصف مغمورة في الماء لتهترئ وتتعفن على الشاطئ.

عرف والد نك أن هذا هو ما سيحدث بالضبط، لذا استأجر الهنود من المخيم لنشر هذه الأخشاب بالمناشر أولاً، ثم تقطيعها بالأوتاد والأسافين إلى قطع خشبية صغيرة من أجل استخدامها في مواد الطين ووقوداً في مواد التدفئة المفتوحة.

استدار ديك بولتون حول الكوخ ونزل إلى البحيرة.

كان ثمة أربع قطع كبيرة من خشب الزان مطمورة بالرمل تقريباً. علق إيدي المنشار من أحد حامليه في فرع بقايا شجرة ووضع ديك البلطات الثلاث على العبارَة، كان ديك هجين اللون وعده كثيرون من الفلاحين المقيمين بجوار البحيرة

أيضاً، كان كسولاً جداً، لكن حالماً يبدأ بالعمل ينقلب إلى عاملٍ مجدٍ. تناول من جيبيه قطعة دخان، قضم منها مضافةً وتكلم بالأجبيوي⁽¹⁾ مع إيديٍ وبيلليٍ تابيшиو. غرزوا نهايات كلاباتهم المعقوفة في إحدى القطع لتخليلها من الرمل. ضغطوا على الحوامل بكل ثقلهم فتحركت الكتلة من مكانها. عندها استدار ديك نحو والد نكٍ وقال:

- لا بأس يا دك.. إنها لقطعة كبيرة تلك التي سرقتها!

فأجابه الدكتور:

- لا تتكلم بهذه الطريقة يا ديك. إنها قطع طافية قذفتها المياه إلى الشاطئ. انتشل إيديٍ وبيلليٍ تابيшиو الكتلة من الرمال الرطبة ودحرجاها إلى الماء. صرخ ديك بولتون: - ضعها في الماء تماماً.

فسأل الدكتور: ولمَ ذلك؟

- يجب غسلها، تنظيفها من الرمل وإلا نزعنا المنشار.
أريد أن أنظر لأعرف لمن هي - قال ديك.

غسلت قطعة الخشب تماماً بماء البحيرة. وقف إيديٍ وبيلليٍ تابيшиو يتسبّبان عرقاً، مستندين كل على كلابته. جثا ديك على ركبتيه في الرمل، وراح يبحث عن العالمة التي يتركها قاطع الأخشاب في نهاية القطعة.

إنها لـ (وايت وماكانالي). - قال ذلك بينما كان ينهض وينفض الرمل عن ركبتيه.

تضاريق الدكتور من ذلك، فقال باقتضاب:

- لا داعي. من الأفضل ألا تنشرها إذن يا ديك.

عندها قال ديك: لا تزعّل يا دك..! أنا لا يهمني من تسرق.

ليس شغلي ولا علاقة لي بذلك.

أجابه الدكتور وقد احمر وجهه:

- إذا كنت تظن أن هذه الأخشاب مسروقة فاتركها مكانها وعد بأدواتك إلى المخيم.

(1) الأجيبيوي (Ojibway) إحدى لغات الهنود الحمر في شمال أمريكا.

- لماذا تسرعت يا دك... - قال ديك ذلك وبصق بقايا مضبغة التبغ على كتلة الخشب فانسابت على سطح الماء بشكل شفاف.

ثم أضاف:

- أنت تعرف أنها مسروقة كما أعرف، لكن لا فرق عندي في ذلك.

- حسناً! إن كنت تعتقد أنها مسروقة خذ عدتك واتقلع.

- إسمع يا دك..

- إذا ناديتني يا دك... مرة ثانية هشمت أسنانك في الحال.

أوه! كلا لن تقدر يا دك..

نظر دك بولتون إلى الدكتور. كان ديك رجلاً ضخماً الجثة وعرف نفسه كم هو ضخم. أحبَّ دوماً أن يدخل في عراك مع الآخرين. لذا كان مسروراً جداً الآن. وقف إيدى ويللى تاييشو مستتدلين كل على كلابته ومحملقين في الدكتور.

حک الدكتور لحيته عند شفته السفلية. نظر إلى ديك بولتون ثم استدار وصعد الرايه إلى الكوخ. استطاعوا أن يعرفوا من قفاه كم كان غاضباً. وظل الهنود يرقبونه وهو يصعد الرايه إلى أن وصل ودخل الكوخ.

تفوه ديك بشيء ما بالأجيبي. ضحك إيدى، لكن ييللى تاييشو بقي محظوظاً بتجده، لقد غضب جداً خلال الملاسنة مع الدكتور، علمًا أنه لا يفهم الإنكليزية. كان بيديناً تكسو شاريء شعيرات قليلة متفرقة كرجل صيني. رفع الكلابتين على كتفه. تناول ديك البلطات الثلاث، أما إيدى فأخذ المنشار المعلق على الشجرة. مرّ الثلاثة أمام الكوخ وخرجوا عبر البوابة الخلفية إلى الغابة. تابعوا سيرهم واختفوا داخل الغابة.

في الكوخ بينما كان الدكتور جالساً على سريره في غرفته،رأى مجموعة من الصحف الطبية ملقاة على الأرض بجوار الطاولة كانت في أغلقتها ولم تفتح بعد. أزعجه ذلك..

سألته زوجته من الغرفة المجاورة حيث كانت مستلقية والستائر مسدلة:

- ألن تعود للعمل يا عزيزي؟

- كلا.

- هل حدث شيء ما؟

- تخاصمت مع ديك بولتون.

- أوه.. آمل ألا تكون قد غضبت وتعكر مزاجك يا هنري.

- كلا - أجابها الدكتور.

- تذكر أنّ من يملك نفسه عند الغضب أقوى ممن يستولي على مدينة. كانت عضواً في «جمعية العلوم المسيحية»، وفي غرفتها نصف المظلمة، كان يرقد على الطاولة بجانب السرير الإنجيل وكتاب «العلم والصحة» ومجلة «جمعية العلوم المسيحية» الفصلية.

لم يجب زوجها، كان جالساً في سريره ينظف بندقيته.

نزع المخزن المليء بالطلقات الصفراء الثقيلة ثم فرغه ثانية.

تبعته الطلقات على السرير.

- هنري!... تريشت قليلاً ثم صاحت ثانية هنري!

- نعم..

- هل قلت شيئاً أغضب بولتون؟

- كلا

- ماذا أزعجك إذاً يا عزيزي؟

- لا شيء مهم.

- أخبرني يا هنري. يجب ألا تخفي عنِي شيئاً. ماذا حصل لك؟

- حسناً... لقد أنقذت زوجته من مرض ذات الرئة، وأعتقد أنه قد أضمر خلافاً ما ليتملص من دفع الدين.

سكت الزوجة. نظف الدكتور بندقيته بعناية بقطعة قماش بالية. عبا الطلقات ثانية في المخزن وجلس واضعاً البنديقة على ركبتيه. كان مولعاً بها جداً. سمع صوت زوجته ثانية من الغرفة المظلمة:

- عزيزي.. لا أظن، لا أفكر مطلقاً أن أحداً يمكن أن يفعل شيئاً كهذا.

- نعم؟

نعم.. لا أصدق أن أحداً يمكن أن يفعل ذلك عن عمد.

نهض الدكتور ووضع البندقية في الزاوية خلف خزانة الملابس.

- هل أنت ذاهب خارج المنزل؟ سألته الزوجة.

- سأذهب في نزهة قصيرة.

- إذا صادفت نك في طريقك قل له إنني بحاجة إليه.

خرج الدكتور إلى عتبة الدار. انغلق الباب وراءه بقوة. سمع تنهدات زوجته إثر إغلاق الباب.

- آسف - قالها عندما مرّ أمام نافذتها المسدلة الستائر.

- لا بأس عليك يا عزيزي - أجبت الزوجة.

خرج من البوابة سائراً على قدميه على طول الطريق المؤدي إلى غابات الشوكران. كان الجو بارداً إلى حد ما في الغابة حتى في مثل هذا اليوم الحار. وجد نك جالساً مسنداً ظهره إلى جذع شجرة. كان يقرأ.

- اذهب لأمرك فهي تريدك لأمر ما!

- أريد أن أذهب معك.

نظر والده إليه وقال:

- حسناً - تعال إذن. هات الكتاب كي أضعه في جيبي.

قال نك:

- أعرف أين توجد سناجب سوداء يا بابا.

- حسناً دعنا نذهب إلى هناك.

قصة قصيرة جداً

ذات مساء حار في (بادوفا) نقلوه إلى السطح، من حيث استطاع تسريع نظره ورؤيه المدينة من على في السماء كانت تطير خطاطيف المداخن. خيم الظلام بعد لأتي وسطعت الأنوار. ذهب الآخرون جميعاً إلى الأسفل وأخذوا معهم الزجاجات. استطاع هو (لوز) سماع أصواتهم في الأسفل على الشرفة. جلست لوز على طرف سريره وكانت طرية ندية في حر الليل الخافق.

تقوم لوز منذ ثلاثة أشهر بالمناوبة الليلية. كانوا مسرورين أن تركوا لها ذلك. وهكذا أعدته بنفسها للعملية. عندما أعطوه مخدراً سعى جاهداً أن يبقى متمسكاً، إلا يفقد السيطرة على ذاته ويقول شيئاً ما لا داعي له أثناء الهذيان والثرثرة، حالما سمحوا له بالتحرك على العكازين صار يوزع مقاييس الحرارة على الجرحى كي لا تضطر لوز للنھوض عن سريره. كان ثمة مرضى قليلون. علموا بكل شيء، لكنهم أحبوا جميعاً لوز. بطريق عودته عبر العناير تصور لوز مستلقية في فراشه.

قبل أن يعود إلى الجبهة ذهباً معاً إلى الدومو⁽¹⁾ وصلياً. ثمة كان هدوء وعتمة، ومصلون آخرون كذلك. أرادا أن يعقدا قرانهما، لكن لم يبق وقت كاف لإعلان الزواج رسمياً، كما لم يكن لدى أي منهما شهادة ميلاد. أحسّا أنهما زوجان، لكن رغباً أن يعلم الجميع بذلك وأن يكون الأمر موتفقاً تماماً.

كتبت له لوز رسائل كثيرة لم تصله إلا بعد الهدنة. استلمها جميعاً في الجبهة: خمس عشرة دفعه واحدة، رتبها حسب التواريخ وقرأها على التوالي. حدثته في الرسائل عن ذكريات المستشفى، عن حبها القوي له، كيف أنه من المستحيل أن تستمر بدونه وكيف تفتقده وتتذكره في الليالي.

بعد الهدنة اتفقا أن يذهب هو إلى الوطن ويحصل على عمل كي يتمكنا من الزواج. أما لوز فلن تعود إلا عندما يستلم عملاً ويصير بإمكانه أن يستقبلها في نيويورك. كان مفهوماً أن عليه ألا يعمد إلى الالقاء بأحدٍ من رفاقه أو بأي كان في الولايات المتحدة. فأهم شيء الحصول على عمل ومن ثم الزواج. في الطريق بين بادوفا وميلان تخاصماً لأنها لم ترغب بالسفر مباشرة إلى الوطن. وفي محطة ميلان، عندما حان وقت الوداع، تعانقاً، لكن لم يكن أمر الخصم قد انتهى. وكان أمراً مزعجاً له أن يفترقا على هذه الصورة.

في (جنوا) استقل المركب المتوجه إلى أمريكا. أما لوز فسافرت إلى مدينة بوردونون⁽²⁾، إلى مستشفى افتتح حديثاً هناك. كان المكان موحشاً هنا والطقس ماطراً، وفي المدينة أقامت كتبة متقطعين. أما قائد الكتبة الذي أمضى الشتاء في

(1) الدومو (The Doumo): كلمة إيطالية تعني الكنيسة أو المعبد.

(2) بوردونون (Pordenone) مدينة صغيرة في إيطاليا.

هذه المدينة الصغيرة الموحلة فقد أقام علاقة حب مع لوز. لم تكن تعرف الشباب الإيطاليين قبلًا، فكتبت في النهاية رسالة إلى الولايات المتحدة تقول فيها إن حبها لم يكن سوى هوى طفولة، قالت إنها آسفة لذلك وتعلم أنه قد يكون غير قادر لأن يفهمها، لكن قد يأتي يوم يسامحها ويقدر لها ذلك. أما الآن فتستعد وبشكلٍ لم يكن متوقعاً للزواج في الربيع. قالت في رسالتها إنها ما زالت تحبه كالسابق، لكن اتضاعها أن ذلك لم يكن سوى حب صبي وفتاة صغيرة، تمنى له مستقبلاً عظيمًا، تشغله وتعلم أن كل شيء يسير نحو الأفضل.

لم يتزوجها قائد الكتبية في الربيع ولا بعد ذلك مطلقاً، ولم تستسلم لوز من شيكاغو جواباً على رسالتها. بعد ذلك بمنتهى قصيرة أصيب هو بسيلان⁽¹⁾ إثر عدوى من بائعة تعمل في مخزن عام كان قد تنزع منها بسيارة أجراً في منتزه لنكولن. ■

(1) السيلان أو التعقيبه (gonorrhea) مرض فطري يصيب الأعضاء التناسلية وينتقل بالعدوى.

لما كنت بشرًا

خابير مارياس^(*)

ت: علي إبراهيم أشقر

«الناس نیام حتى إذا ماتوا استيقظوا». وهذا بالضبط ما يحدث لبطل هذه القصة الكابوسية، لما أطلَّ من عالم ما وراء الموت وقد صار شبحاً بصره حديد. فصار يرى ما لم يكن يراه، ويسمع ما لم يكن يسمع، ويعلم ما لم يكن يعلم. أو صار يراه ويسمعه ويعلمه بوضوح شديد، وقد كان في الحياة غائماً مبهماً. فيرى الخيانة والجريمة الجنسية، الناعم منها والعنيف والمميت، حتى تتخذ معنى سياسياً واجتماعياً وأنطولوجياً باستمرار الجريمة من قبل ومن بعد.

لما كنت بشرًا

لطالما ظهرت بالإيمان بالأشباح، وتظاهرت بالإيمان بها بشكل احتفالي. وإذا صرت الآن أحد الأشباح، فإني أفهم لم مثلتهم التقاليد متأملين يلحّون من أجل العودة إلى الأماكن التي عرفوها لما كانوا بشرًا. والحقيقة أنهم يعودون إليها، وقلما يلمحون، أو نلمع. فالبيوت التي سكناها قد تغيرت، وصارت مشغولة بساكين لا

(*) روائي وقاص وناقد وأستاذ جامعي إسباني. ولد في مدريد عام 1951. تلقى تربية ليبرالية علمانية سواء في البيت أم في المعهد الذي درس فيه. وكان له منذ يفاعته ولع بالأدب والسينما. بدأ الكتابة وهو في الثامنة عشرة من عمره. من مؤلفاته: *قف الزمن الأسود*، *كل الأرواح*، *قلب أبيض جداً*، *فكري* غداً في أثناء المعركة، بينما هن نائمات.. وقد أخذت القصة من المجموعة التي سميت باسمها: *لما كنت بشرًا*.

يعرفون شيئاً عن وجودنا الماضي فيها ولا يتصورونه؛ فهو لاء الرجال والنساء يعتقدون على غرار الأطفال، أن العالم بدأ بولادتهم، ولا يسألون أنفسهم إنْ كان على الأرض التي يطروونها مواطن قدم في أزمنة أخرى، أو خطأ مسمومة، أو كان بين الجدران التي تضمّهم آخرون سمعوا همسات أو ضحكات؛ أو إن كان أحد ما قد قرأ بصوت عال رسالة، أو ضغط على عنق أحَبَ الناس إليه. ولا يعقل أن يبقى المكان في نظر الأحياء فيما حي الزمان عندهم، أو أن المكان هو في الواقع مستودع الزمن، إلا أنه صامت ولا يحكى شيئاً. لا يعقل أن يكون الأمر كذلك بالنسبة للأحياء، لأنَّ ما يأتي بعده هو نقائه، ونحن نفتقر من أجل ذلك إلى مِران؛ أي أنَّ الزمن لا يمضي الآن، ولا يجري ولا يسُيل، وإنما يتَبَدَّل بالتزامن ومع كل تفصيل. وإذا قلنا «الآن» فربما يكون خدعة. والتفاصيل هي الأمر الثاني الأسوأ، لأن تمثيل ما نعيشُه، وبمشقةٍ أثَرَ علينا لما كنا بشراً أحياء، يتجلّى الآن مع العنصر الرهيب بأنَّ كلَ شيء له معنى ووزن: فالكلمات التي قيلت بخففة، والحركات الآلية وأمامسي الطفولة التي كنا نراها مكَدَّسة، تصطفَ الآن فرادى واحدة إثر أخرى. ويبدو باطلًا جهد حياة كاملة في اكتساب روتين يسوئي بين الأيام وكذلك بين الليالي أيضًا، فيُستذكر كلَ يوم وكلَ ليلة بوضوح وفرادة مفرطتين، وبدرجة من واقعية لا تتلاءم وحالتنا التي لا تعرف الملموس. وكلَ شيء محدد، وكلَ شيء مفرط، وإنَّه لعناد تحمل حدَ سيف التكرار، لأنَّ اللعنة تكمن في تذكرة ذلك (كله)، تذكرة دقائق كلَّ ساعة لكلَّ يوم عشناه، دقائق الضجر والعمل والفرح، دقائق الدراسة والغمَ والنذلَ والحلُم ودقائق الانتظار أيضًا التي شكلت الجانب الأعظم.

لكنْ، إذ سبق لي أن قلت إنَّ ذلك هو الأمر الثاني الأسوأ، فإنَّ هناك شيئاً أكثر إيلاماً. وإنَّني لا أتذكرَ الآن فقط ما رأيت وسمعت وعلمت لما كنت بشراً حيَا، وإنما أتذكرة بحذافيره، أي، متضمناً ما لم أكن أراه حينئذ ولا أعلمُه ولا أسمعُه، وما لم يكن في متناول يدي، لكنَّه كان يمسَّ بي، أو يمسَّ بمن كان مهمَّني أمرهم أو ربما من كان يتولَّ تشكيلي. ويكتشف المرء ضخامة ما يحدس به حسناً كلَّما تقدَّم في الحياة، وكلَّما ازداد رشدًا حتى لا أقول كلَّما ازداد شيخوخة، لأنَّي لم أبلغ فأكون شيئاً. وإنَّ المرء لا يعرف سوى جزءٍ مما يحدث، وإذا اعتقد أنه يستطيع أن يفسِّر أو يحكى ما حدث له حتَّى يوم معين فسوف يحتاج إلى مزيد من المعطيات، وسوف تقصصه معرفة مقاصد الآخرين وأسباب الدوافع، يقصصه ما هو مخفي: فسرى

أقرب الكائنات إلينا وكأنهم ممثلون ينبعثون فجأة أمام ستارة مسرح من غير أن نعرف ماذا كانوا يعملون حتى الثانية السابقة على ظهورهم. وربما مثلوا مقنعين بقناع عظيل أو هاملت، وربما كانوا يدخنون منذ لحظة بين أطر المسرح سيجارة محالة مضى عهدها، وينظرُون قلقين إلى ساعة خلعوها كيما يبدوا أشخاصاً آخرين. وتنقصنا أيضاً وقائع من لم نشهدُهم والأحاديث التي لم نكن نسمعها، تلك التي كانت تعقد من وراء ظهورنا وتتحدث عنا أو تنتقدنا أو تحكم علينا وتدينا. والحياة رحيمة وحيوات الناس كلها كذلك، أو أن هذه هي القاعدة، لذلك نعد أشراراً من لا يغطون، ولا يخفون ولا يكتبون، والذين يحكون كلَّ ما يعلمون ويسمعون، وكذلك كلَّ ما يعلموه ويفكرون فيه. نقول عنهم إنهم قساة. وحالة القسوة هي ما أجد نفسي فيه الآن.

أرى نفسي مثلاً، طفلاً على وشك أن أنام في سرير خلال ليالٍ كثيرة في طفولة من غير مخاوف أو رفاهية، وباب حجرتي موارب كيما أرى الضوء إلى أن يغلبني النوم فأغفو على أحاديث أبي وأمي ومدعواً ما للعشاء أو لتناول الحلوي. وهذا الأخير كان دائماً تقريراً الدكتور آرانت، وهو رجل لطيف كان يبتسم دائماً ويتكلّم من بين أسنانه، وكان من دواعي سروري أن يصل بالضبط قبل أن أنام فيدخل حجرتي ليرى كيف حالِي، وهو امتياز يخوله الإشراف عليَّ يومياً تقريراً. فيد الطبيب التي تهدئ وتجس ما تحت المنامة، يدُّ دافعه فريدة تلمس كما لا تعرف يدُ أخرى أن تلمس طوال حيواتنا، مع شعور الطفل الهلوع أن أي خلل أو خطير سوف تكتشفه وبذلك يوقف. إنها اليد التي تنقذ. وإذا علقت السمعة بالأذنين ولا مسْتَ الصدر المنقبض لمسة صحية باردة، ووضعت أيضاً في بعض الأحيان الملعقة الفضية الموروثة والمنقوش عليها أحرف أولى، مقلوبةً على اللسان بمقبضها الذي كان يبدو للحظة أنه سينغرز في حلقنا لتفسح المجال للتنفس، تذكرنا إثر الاحتكاك الأول أن آرانت هو من يمسك بها بيده المطمئنة والثابتة والمسطرة على أشياء معدنية، وأنه لا يمكن أن يحدث شيء مادام هو يفحصنا بالتنفس أو ينظر بواسطة المصباح المعلق على جبينه. وأصبح بعد زيارته السريعة وإلقائه نكتتين أو ثلاثة - كانت أمي تتحمّلها مستندة إلى شقّ الباب بينما كان يفحصني و يجعلني أضحك بسهولة ويرفع عنها هي - أصبح أكثر هدوءاً أو أشرع في الإغفاء بينما كنت أسمع حديثهم في قاعة غير بعيدة، أو أسمع كيف يستمعون إلى المذيع هنيهة، أو يلعبون الورق قليلاً في وقت يكاد الوقت فيه لا يجري حتى يبدو ذلك كذباً لأنَّه لم

يمضي وقت طويل وإنْ كان أتيح وقت من ذلك العين حتى الآن إلى أنْ أعيش وأموت. إنني أسمع ضحكات من كانوا مایزالون شباناً، وإنْ كنت لا أستطيع أنْ أراهم كذلك حينئذ، على العكس مما أراه الآن: أبي الذي كان أقلهم ضحكاً، هو رجل صمود وأنيق وفيه شيء من الكآبة الدائمة تتجلى في عينيه، ربما لأنَّه كان جمهورياً خسر الحرب، وخسارة حرب خيست مع المواطنين والجيران، هي شيء لا يمكن للمرء أن يقال منه. كان رجلاً طيباً جداً وما كان ينتهرني أو ينتحر أمي، وكان يمكنه وقتاً طويلاً في البيت وهو يكتب مقالات للصحف ونقداً لكتب. وكان يوقعها معظم الأحيان بأسماء مزورة، لأنَّ ذلك كان خيراً له من استعماله اسمه. وإذا كان متفرناً فكان يقرأ روايات لقامو وسيمنون، وهذا أكثر ما أتذكرة. وكان آرانت أكثر شباباً. كان رجلاً مِمزاً ذا كلام فيه خبث ومملوء بالابتکار والجمل الذكية. هذا النموذج من الرجال هو مثل الأطفال الأعلى لأنَّه يستطيع أن يلعب ألعاب خففة بورق اللعب ويسليهم بأشعار غير متوقعة، ويحدثهم عن كرة القدم - عن كوبا، ودي ستيفانو، بوشكاش وخينتو تلك الأيام - ويوحى إليهم بألعاب يغريهم بها ويوقظ مخيلتهم، لأنَّه لم يكن لديه في الواقع، وقتٌ كيما يمكنه ليلعبهم بحق. أمَا أمي التي كانت حسنة الملبس دائمًا على الرغم من خلوَّ بيت من خسر الحرب من المال كما يفترض - وقد كان خالياً منه - فكانت أحسن ملبياً من والدي، لأنَّ والدها، أي جدَّي، كان مایزال حياً وكان يتولى أمر ثيابها. كانت ناعمة باسمة تنظر إلى زوجها أحياناً بألم، وتنظر إلى دائمًا بحماسة، ثم فقد كثير من هذه النظرات في وقت لاحق كلما تقدمت في العمر. أرى الآن كل ذلك لكنني أراه رؤية كاملة. أرى بينما كنت أغرق في النوم، أن الضحكات في القاعة لم تكن ضحكات أبي فقط، إنما كان دأبه ودأبه فقط، الاستماع إلى المذيع، وهي صورة محالة حتى عهد قريب، وهي الآن جدَّ واضحة كالصور القديمة التي كانت، لما كنت حياً، آخذة بالانضغاط والتبخّر وتزداد كذلك ما ازدلت حياة.

أرى الدكتور آرانت وأمي يخرجان بعض الليالي، وصرت أفهم الآن كثيراً من الإشارات إلى بطاقات دخول حفلات جيدة. كنت أراها دائمًا حينئذ أنَّ بواب ملعب كرة أو ميدان مصارعة الثيران - وهي أماكن ما كنت أذهب إليها - قد قطعها، وما كنت أسأل حيالها أبداً سؤال. وفي ليالٍ أخرى ما كانت توجد بطاقات دخول، أو ما كان يحدث كلام حولها، أو كانت أيامًا ماطرة لا تُغيري بالقيام بنزهة ولا بالذهاب إلى حفلة مسائية، والآن أعلم أنَّ أمي وآرانت كانوا يمضيان حينئذ إلى المخدع حينما يكونان قد اطمأنا إلى أنَّي قد نمت، بعد أن يكون هو لمس صدرني أو معدتي

باليدين ذاتيهما اللتين كان يلمسها بهما تباعاً وقد صارتتا غير دافترين، وملحتين إلحاضاً أكبر، يد الطبيب التي تهدئ من الروع، وتستقصي وتقنع وتطلب، وبعد أن تقبلني هي أيضاً على وجنتي أو جبني بالشفتين نفسيهما اللتين ستقبلان من ثم وتسكتان الكلام الحلو الصادر من بين الأسنان. وسواء إذا خرجا إلى المسرح أو إلى السينما أو قاعة الاحتفالات، أو عبرا إلى الغرفة المجاورة، فإن أبي كان يشغل المذيع وحيداً، بينما ينتظر كيلاً يسمع شيئاً. لكنه كان يسمع أيضاً لأنه صار في نهاية المطاف واستواء الليالي الذي يحدث حينما تلح الليالي في التكرار - والروتين في استمتاع الطبيب مدى نصف ساعة أو ثلاثة أرباع الساعة (والأطباء هم دائماً على عجل)، يجد تسلية بما كان يسمعه. وكان الطبيب ينصرف من غير أن يودعه. وما كانت أمي تخرج من الحجرة؛ بل تظل هناك بانتظار أبي فترتدي قميصاً داخلياً، وتبدل أغطية السرير؛ وهو ما كان يلقاها قط في خير توراتها وجوارتها. وأرى الآن الحديث الذي أقام هذه الحالة التي لم تكن في نظري حالة قاسية، وإنما هي حالة تبعث على الشفقة دامت طوال حياتي كلها. وكان للدكتور آرانت في أثناء هذه المحادثة شارب رفيع بلغت أن أراه من ثم لدى أعضاء مجلس النواب حتى موت فرانكو، وليس لديهم فقط، وإنما لدى العسكريين والكتاب بالعدل وعمال المصادر وأساتذة الجامعة والكتاب ولدى كثير من الأطباء، لكن ليس لديه هو، فقد كان سباقاً في التخلص منه. وكان أبي وأمي يجلسان في غرفة المعيشة، أما أنا فلم أكن قد اكتسبتوعياً ولا ذاكرة أيضاً؛ أما هو فقد كانت عيناه في البداية غير مصدقين ثم مذعورتين خائفتين أكثر مما هما ذليلتان. وكان من بين الأشياء التي يقولها آرانت:

- انظر. ليون، أنا أقدم كثيراً من التقارير إلى الشرطة، وتقاريري موثوقة كلها، ولم تخب قط. لقد تأخرت كثيراً حتى لقيتك، لكنني أعلم جيداً ما قمت به في أثناء الحرب. لقد سمعت من إنذار الميليشيات فيما يقوموا بجولات. حتى لو لم يكن الأمر كذلك، فليس علي في حالتك أن أختلق كثيراً، يكفيني أن أبالغ. ولو قلت إنك أرسلت إلى خنادق الموت نصف سكان حيناً، فلن يكون ذلك بعيداً عن الحقيقة كثيراً، ولكنني أرسلتني أنا نفسي لو استطعت إلى ذلك سبيلاً. لقد مضى على ذلك عشرة أعوام. لكنك ستعدم رمياً بالرصاص لو تقدمت بقصتي هذه، وليس لدى سبب يدعوني للسكتة. وهكذا قل ما تشاء. إما أن تضيق شيئاً ما بشروطي، أولاً تضيق بها بتاتاً، لا خيراً ولا شراً، ولا شيئاً وسطاً أيضاً.

- وما هي هذه الشروط؟

إني أرى الدكتور آرانت يقوم بحركة من رأسه باتجاه أمي الصامتة - حركة جمدتها - أمي التي كان يعرفها منذ أيام الحرب وما قبلها، في ذلك الحي الذي فقد كثيراً من الجيران.

- أخذها ليلة، نعم، وليلة أخرى أيضاً إلى أن أسام.

وقد سئم آرانت كما نسام جميعاً ساماً كاملاً إذا أتيح لنا هذا. سئم لما كنت في عمر ما كان فيه هذا الفعل الهام يندرج ضمن مفرداتي، وما كنت أتصور مضمونه أيضاً. على عكس ذلك، كانت أمي في عمر بدأت فيه بالذبول وعدم الضحك. أما أبي فقد أخذ بالازدھار، وصار يلبس ثياباً أفضل، وصار يوقع المقالات والنقد باسمه - الذي لم يكن ليون - ويفقد شيئاً من الاضطراب في عينيه، ويخرج بعض الليالي مع بعض بطاقات حفلات جيدة، في حين كانت أمي تقبع في البيت وتلعب الورق منفردة وتستمع إلى الراديو أو تقعن بمشاهدة التلفاز بعد ذلك بقليل.

كل من ساورته الظنوں حول ما وراء القبر أو حول دوام الوعي في ما بعد الموت - إن كنا هكذا، أي وعيًا - لم يدركوا الخطر، أو بالحرى، الرعب، من تذكر ذلك كله، حتى تذكر ما لم نكن نعرفه: فنعرفه كله، نعرف ما يمسّ بنا، أو ما كان وسطنا أو قريباً منا فقط. أرى بوضوح مطلق وجوهًا التقىتها مرة واحدة في الشارع، أرى رجالاً أعطيته صدقة من غير أن أنظر إلى وجهه، وامرأة لاحظتها وهي تستقلّ (المترو)، ثم أصبحت لا تذكر عنها شيئاً، تذكر ملامح ساعي بريد حمل إلى برقية لا أهمية لها، ووجه طفلة رأيتها على الشاطئ لما كنت صغيراً أيضاً. وتتكرر الدقائق الطويلة التي قضيتها منتظرًا في المطارات أو واقفاً في الصفّ في متحف أو ناظراً إلى الماء في شاطئ بعيد، أو قائماً يأعد متابعي، ثم بفلشه، متذكراً أبعث الأوقات على الضجر، الأوقات التي لا تدخل في حسابنا واعتذرنا أن نسمّيها الأوقات الميتة. أرى نفسي في مدن كنت فيها عرضاً منذ زمن بعيد، وقضيت فيها ساعات حرة ثم محوتها من ذاكرتي: أرى نفسي في هامبورغ أو في مانشستر، في باسيلي أو في أوستن، وفي موقع ما كنت لأوجد فيها لو لم يحملني العمل إليها. أرى نفسي أيضاً في البندقية منذ فترة ما خلال رحلة العرس مع زوجتي لويسا، التي قضيت معها هذه الأعوام الأخيرة بهدوء وسرور، أرى نفسي فيها، أراها في حياتي الأحدث وإن صارت بعيدة. أعود من سفر وتنظرني في المطار، ولم تختلف مرّة واحدة خلال زواجي عن المجيء إلى هنا لاستقبالني وإن يكن الغياب لم يدم سوى يوم من الأيام. وأكون تعباً

جداً حتى ما كنت أملك القوى كيما أغير قنوات التلفاز المتماثلة في بلدانا كلها، بينما هي تعد شيئاً يسيرأ للعشاء وترافقني بهيئة ضجرة لكنها صبورة، عالمة أنني لا أحتاج إلا إلى النوم العميق والراحة في الليل الوشيك كيما أستعيد قواي وأكون في اليوم التالي ما أنا دائمًا: رجلاً نشيطاً وفكهاً يتكلم قليلاً من بين أسنانه، وذلك شكل مدروس في إبراز السخرية التي تعجب بها النساء كلهن، النساء اللاتي يحملن القهقهة في دمهن، ولا يستطيعن تحاشي الضحك، وإن كن يبغضن صاحب النكتة إن كانت النكتة ظريفة، وكانت أذهب في مساء اليوم التالي، وقد استعدت قواي، لأرى ماريَا عشيقتي التي كانت أكثر ضحكاً لأن نكتاتي معها لم تكن مستهلكة.

كنت حريصاً دائمًا على ألا أشي بمنفسي، وألا أخرج أحداً، وأن أكون شفيفاً: فما كنت أرى ماريَا إلا في بيتها حتى لا يستطيع أحد أن يلقاني معها في أياماً مكان فيسألني حينئذ، أو يكون قاسياً فيحكي عنّي في وقت لاحق، أو ببساطة، ينتظر أن يكشف أمري. كان بيتها قريباً، وكانت أسلك معظم الأماسي، وليس كلها، الطريق ذاته إلى بيتي، وكانت أفترض أني تأخرت نصف ساعة أو ثلاثة أرباع الساعة، وأحياناً أكثر قليلاً، وأحياناً أخرى كانت أتسلى بالنظر من نافذتها، ونافذة الحبيبة لها جاذبية ليست لنافذة بيتنا أبداً. ولم أرتكب خطأً فقط، لأن الخطأ في هذه المسائل شكلٌ من عدم الاحترام، بل أسوأ من ذلك، هو شرور. ذات مرّة التقى ماريَا بينما كانت أسرى مع لويسا داخل سينما مزدحمة ليلة عرض فيلم أول مرّة، فاستغلت عشيقتي الضوضاء لتقترب منها وتمسك بيدي للحظة لما مرت من غير أن تنظر إلى جهتي، واحتكت بي بفحذها التي أعرفها جيداً وداعبت يدي. أما لويسا فلم تستطع أن ترى ذلك، ولا أن تدركه ولا أن تشتبه أدنى شبهة بذلك الاحتكاك الخفيف والعارض والسري، لكنني صممت على الرغم من ذلك، على ألا أرى ماريَا خلال أسبوع. لكنها هتفت لي ذات مساء إلى البيت بعد تلك الأسبوع وعدم ردّي على هاتفها في مكتبي. ولحسن الحظ لم تكن زوجتي موجودة.

- ماذا حدث؟ - قالت لي

- يجب ألا تهتفي إليّ مطلقاً إلى هنا. أنت تعلمين ذلك.

- ما كنت لأهتف إليك إلى هنا لو ردت عليّ في المكتب. لقد انتظرت خمسة عشر يوماً - قالت.

أجبتها حينئذ باذلاً جهداً كيما استرد الغضب الذي كنت أحسستُ به منذ خمسة عشر يوماً.

- ولن أرد عليك مطلقاً إذا لمستني بوجود لويس أمامي. فلا يخطر ذلك بيالك.
فاللتزم الصمت.

يكاد ينسى كل شيء في الحياة، وكل شيء يستذكر في الموت، أو في هذه الحالة من القسوة الكامنة في أن تصبح شبحاً. لكنني نسيت الأشياء كلها في الحياة، ورأيتها مرة أخرى يوماً بعد آخر بهذا الشكل الذي يؤجل فيه كل شيء من غير نهاية، حتى صرنا نعتقد خلال قليل أو بشكل دائم، أنه سيأتي يوم يكون فيه ممكناً إيقاف ما يحدث ويجري ويسيل اليوم وأمس، أو ما هو آخذ بالتحول بشكل غير محسوس إلى روتين آخر يساوي، على طريقته، بين أيامنا ولياليينا، حتى لا يمكن تصور هذه الأيام في نهاية الأمر من غير أي عنصر من العناصر التي استقرت فيها، ولا مناص للأيام والليالي من أن تكون متطابقة مع بعضها بعضاً على الأقل كيلاً يكون رفض ولا تضحيه من الذين أرادوها أو من الذين تحملوها. وكل شيء يستذكر الآن، ولذلك استذكر موتي تمام التذكر، أي، ذكر ما عرفته عن موتي لما وقع، موتي الذي كان شيئاً زهيداً أو كان لا شيء إذا قارنته بكل ما أعرفه الآن، وإلى حد التكرار.

عدت من سفر كان أكثر الأسفار إرهاقاً، ولم تختلف لويساً، فقد كانت في انتظاري. لم تتكلم كثيراً في العربية، ولا لما كنت أفرغ حقيبتي أيضاً بشكل آلي، ولا لما كنت أنظر إلى البريد المترافق فوق بعضه بعضاً وأستمع إلى الاتصالات الهاتفية محفوظة في المجيب الآلي حتى عودتي. ولقد ذُعرت لما سمعت أحد الاتصالات لأنني تعرّفت فيه فوراً إلى صوت ماريَا التي ذكرت اسمها مرة واحدة، وهذا ما جعل ذعري يتضاعل في الحال. صوت امرأة تذكر اسمها ثم ينقطع الصوت لا يعني شيئاً، ولم يكن لدى لويسا سبب للقلق إنْ كانت سمعته. استلقيت على السرير إزاء التلفاز ونظرت إلى البرامج، وجلبت لي لويسا طعاماً بارداً ولفائف بيض اشتراها من محل السمنة، فلربما لم يكن لديها رغبة أو وقت لتصنع (تورتا). كان الوقت مازال باكراً، لكنها أطفأت ضوء الحجرة لتدعوني إلى النوم؛ وهكذا أخذني النعاس وهدأت مع ذكري غامضة من مداعباتها باليد التي تهدئ، وإن كانت تلمس الصدر بشروط وربما بنفاذ صبر، ثم خرجت من المخدع ونمّت والصور تُعرض في التلفاز، وجاءت لحظة تخلّيت فيها عن تغيير الأقنية.

لا أدرىكم ماضى من الوقت، أو إنّي أكذب لأنّي أعرف الآن ذلك بدقة. إنّها: ثلات وسبعون دقيقة من النوم العميق والأحلام التي كانت ماتزال تقع في الخارج،

من حيث عدت مرة أخرى سالماً. حينئذ استيقظت ورأيت الضوء الأزرق في التلفاز الشغال، ضوءه الذي كان ينير قدمي السرير أكثر من إضاءته أية صورة من صوره، لاته لم يُفع لي الوقت لرؤيتها، إلا أنني أرى ورأيت شيئاً أسود ينهال فوق جبتي، شيئاً ثقيلاً بارداً بلا شك كالسماء الطبية، لكنه لم يكن صحيحاً بل عنيفاً. سقط مرّة واحدة ثم ارتفع من جديد. وفكّرت خلال عشر الثانية قبل أن يهوي مرّة أخرى ملوثاً بالدم، أنّ لويساً تقتلني بسبب ذلك الاتصال الهاتفي الذي ذكر اسمي فقط ثم انقطع، ولربما حكى ذلك الاتصال أشياء كثيرة محتها هي بعد أن سمعتها، مفسحة المجال لكي أسمع بعد عودتي بدايته فقط، وفقط الإعلان عما دان يقتلني. هو الشيء الأسود من جديد وكان قاتلاً هذه المرة. وجعلني وعيي الأخير بالحياة لا أبدى مقاومة، ولا أحاول إيقافه لاته ما كان بالإمكان إيقافه، أو ربما كان بالإمكان إيقافه، لاته لم يبدُ لي موتاً رديناً أن أموت ييدي الشخص الذي كنت عشت معه بهدوء وسرور من غير أن نؤذي بعضاً إلى أن فعلنا الآن. الكلمة صعبة وتميل إلى الالتباس، لكنني ربما توصلت إلى الشعور بأنّ تلك الميّة كانت ميّة عادلة.

أرى ذلك الآن، وأراه رؤية كاملة مع ما بعد وما قبل، وإن يكن إلّا (ما بعد) لا يخصني بالمعنى الدقيق، فلا يبدو بسبب ذلك مؤلماً جدًا. لكن نعم، كان (الما قبل) كذلك، أو كان كذلك إنكار ما لمحته أو هممت بالتفكير فيه بين سقوط الشيء الأسود أو صعوده، وسقوطه مرة أخرى فقضى علىـ. أرى لويسا الآن تكلّم رجلاً لا أعرفه وله شارب كشارب الدكتور آرانت في عهده، وإن لم يكن رفيعاً، وإنما هو ناعم وكثيف مع بعض الشعرات البيضاء فيه. إنه رجل في أواسط العمر أو في مثل ما لي من العمر، أو عمر لويسا، وإن رأيته دائمًا على أنه شاب بالطريقة ذاتها التي أستطيع أن أرى فيها أبيه وأرانت كما هم. إنهم مجتمعان في قاعة بيت لا أعرفه أيضاً، هو بيته، وهو مكان سيء الترتيب، ومملوء بالكتب والازحات الفنية والتزيينية. إنه بيت مفرط الترف. واسم الرجل مانولو رينا ولديه من المال ما يكفيه حتى لا يلوث يديه بالعمل فقط. كانا يتتكلمان همساً وهما جالسان على صوفاً. وكان الوقت مساءً، وكانت في هذه اللحظات في زيارة ماريا منذ أسبوعين فاتيـن، أسبوعين قبل قتلي عند عودتي من سفر. ولم يكن هذا السفر قد بدأ بعد لما كانا يقومان بالتحضيرات، وصارت الهمسات الآن واضحة مع درجة من الواقعية لا صلة لها بحالتي التي لا تعرف الملموس فقط؛ بل لا صلة لها بالحياة ذاتها. فليس فيها شيء

محددًّاً، ولا شيء يتنفس فيها كثيراً. لكن هناك لحظةً كانت لويساً ترفع فيها صوتها كما يرفعه المرء دفاعاً عن نفسه أو دفاعاً عن أحد ما. وما قالته هو هذا: - لكنه تصرف معه دائماً بشكل حسن. فليس للي شيء ألومنه عليه. وبذلك يكون الأمر صعباً جدًا.

فيجيب مانولو رينا وهو يسحب الكلمات سجباً:

- لن يكون الأمر أسهل ولن تكون كلفته أقلًّا إذا جعل الحياة عليك مستحيلة. إنَّ ما كان يقوم به المرء لا أهمية له عند قتله، إذ يظهر دائماً فعل مفرط في كل سلوك. أرى لويساً ترفع إيهامها إلى فمها وتشرع في قضمِّه قليلاً، حركة رأيتها تقوم بها أحياناً كثيرة حينما تتردد، أو بالحرى قبل أن تقرر شيئاً. إنها حركة تافهة، حركة دامية قد تظهر أيضاً وسط محادثة لا نشهدها وتجري من وراء ظهرنا وتذكر اسمنا أو تنتقدنا أو حتى تدافع عنا أو تحاكمنا وتحكم علينا بالموت.
- إذاً، اقتله أنت، ولا تجعلني أرتكب هذا الفعل الشنيع.

أرى الآن أيضاً أنَّ من قبض الشيء الأسود قرب التل斐 الشغال لم تكن لويساً ولا مانولو رينا ذا الاسم الفلكلوري أيضاً؛ وإنما أحدُّ ما متعاقد معه وأجوره كيما يجعله يهوي مررتين على جبهتي. والكلمة هي sicario⁽¹⁾ قاتل مأجور، وفي الحرب استخدم كثير من عناصر الميليشيات لهذا الغرض. قاتلي المأجور ضرب مررتين، ضرب من غير تأثير؛ ولم يبد لي هذا الموت عادلاً ولا ملائماً ولا رحيمًا من ثم، كما هي الحياة عادة، وكما كانت حياتي. وكان الشيء الأسود شاكوشًا ذا مقبض خشبي ورأس حديدي، شاكوشًا مبتذلاً ومؤلفاً. إنه شاكوش في بيتي وأنا أعرفه.

مر وقت طويل جداً على ذلك المكان حيث الزمان يجري ويُسْيَل، حتى لم يبق أحدٌ من عرفته أو تعاملت معه أو قاسيت منه أو أحببته، وأفترض أنَّ كلاماً منهم سيعود من غير أن يلمع إلى هذا المكان؛ حيث تراكم منسيةً الأزمنة، ولا يرى هناك غير غرباء ورجال ونساء جدد يؤمنون كما الأطفال أن العالم بدأ بولادتهم، وفي نظرهم لا معنى لسؤال النفس عن وجودنا السابق والبائد. وستذكر لويساً الآن وتعلم كل ما لم تعرِفه في الحياة ولا في موتي. وأنا لا أستطيع الكلام الآن عن ليال وأيام وكل شيء سويٍّ من غير حاجة إلى بذلك جهد ولا إلى روتين. أيام وليال أستطيع القول عنها إنني عرفت فيها بشكل خاص هدوءاً وسروراً: لما كنت حياً منذ زمن بعيد، هناك حيث مازال يوجد زمان. ■

(1) Sicarius باللاتينية، من sica أي خنجر، وصارت اصطلاحاً يطلق على هذا الضرب من الجرائم – المترجم

تدريبات فنية على الرماية بالسلاح الآلي

يوليا كوكوشكا^(*)

ت: د. عمر التنجي

هس - س... هدوء!

على أصابع قدمي، مثل راقصة باليه ترفرف على خشبة المسرح، أحاوِل اجتياز الشارع الشتائي النائم، برشاقة، وأنا أحمل بحرصن البنديقة المخفية في جوف معطفِي الفرو. رأس سبطانة البنديقة المغطى بالجليد يبرز من الأعلى مثل منظار غواصَة، وينغزني من خلف أذني اليمنى بشكل مزعِج. أما أخمصها الثقيل فيخبط ركبتي من تحت ذيل المعطف. لكتني سأتحمل بجلد جميع العذابات لأن عطشِي للثأر الدموي فاق الحد.

ما زالت الساعة السادسة صباحاً، والدنيا من حولي أكثر قتامة من مقلة جهنمية مضغوطة ليلاً بقطاء اللعنة! يبدو لي أنني أسمع وقع خطوات شخص ما. فمن

(*) تعيش يوليا كوكوشكا في مدينة سفيردلوفسك الروسية، وهي من مواليد 1954. مهنتها كتابة السيناريو السينمائي، لكنها تفضل الكتابة الأدبية.

يكون أثقل بالنسبة لي مِنْ شاهدٍ متطفَل! وفي لمح البصر شغلت سرعتي الكاملة وأنهيت بقية الطريق في ثلاثة وسبعين رائعة.

هذه هي العمارة غير مكتملة البناء - غاية زيارتي المقدسة. أتسلل أخيراً إلى الداخل وأحس بالأمان. مرحاً بك، يا مهجورة، يا غير مزّقة، يا قلعتي! أسوى كفي، تصبح مشيتني رزينة، أصعد السلالم الخاوية، وأستل من تحت معطفي الفروع حملي الثمين. بعض حركات دقيقة مضبوطة سبق أن تدربت عليها - والسلاح ملقم. أضعه على قاعدة النافذة وأجلس القرفصاء، وأسدد نحو المدخل الرابع للمبني المقابل.

فارقني الخوف نهائياً، ولا يجيش في الآن سوى قلة الصبر. آه، كم توجّب على الانتظار، طوال جميع قمات الأطفال الرضّع، وجميع عربات الصغار، ودور الحضانة، وأرطال المدرسة، آه. هاتان هما الساعتان الأخيرتان. هذه هي الخاتمة! الصفحة الأخيرة ستفتح باب مدخلهم، وستخرج الفتاة من المدخل مثلما ستخرج من السطور الأخيرة. وسأرى صورة وداعها على شعيرة السلاح: الصديقة الناجحة لسنوات فتوتي، هدفي العي ذو الرقم «10» على القلب المفعم بالغدر. حينها سأقوم بحركة رشيقه بإصبعي السبابية، والفتاة ستتحرر العالم من وجودها... ساعتان! تبدوان لي أطول من حياتي كلها. أنقر بأصابعك على قاعدة النافذة ألحان شؤم، أنطّ على رجلين متجمدين خَدِيرتين، أدخن ثم أضع أعقاب السجائر في العلبة نفسها بعناء. بسرعة، يا إلهي، هيا بسرعة! يكفيها تزيين وجهها، لن يفيدها هذا الآن في شيء... على أية حال، لا بأس: إنها اللوحة الأخيرة...

إنها تُبَكِّل الزر الأخير، ثم تمْسِك حقيبتها التي ستسقط منها بعد دقيقة على الثلوج الملطخ بالدم، وتضع فيها مطرباناً لشراء قشدة رائبة، متصرورة أنني سأسمع لها بزيارة مخزن الأغذية. إنها ستخرج لمواجهة موتها المشين...

هي وأنا - رسمان متشابهان من ألبوم الأطفال «لون بنفسك». الفرق بيننا أن فناناً لوّنها، أما أنا فلطفخني فتى ذو مورثات شقية. الفنان أقرضها حالة نورانية من خصل الشعر الشقراء المنصلة بالبيروكسيد، فيطن الجميع أنها شقراء بطبيعتها. إنه لم يبخّل بأرقّ الألوان لأجل وجهها الكامل الذي يقتصر على المحيطين بالحب والعطف. أما ما يتعلق بهموم الحياة الصغيرة فقد أخفاها في الداخل بلباقة مثل محفظة العبّ. مقابل

هذا لم يجتهد الفتى الشقي كثيراً في عمله. أمسك بيده قلمين، أسود ونبيأ بالطبع، وبحركة سريعة مرّ بهما على رسمي، مصوراً تسريرحة «الموجة العاتية»، وحاشرأ جسمي في كنزة قديمة وبنطال جينز أحمر مثل ورق الصنفرة. جاءت هي راقية وديعة متفانية. حتى لكانها صورة مجسدة للألوان الأبدية، إنها قناع رائع في كرنفال!

أما صورتي فتوحي للمتأمل بالأفكار السوداوية فقط. المحتوى الطبيعي لبشرة كهذه هو الحسد، والكذب، والخبيث وما شابه، إضافة إلى ميل فطري للرذائل. وبالمقابل يبدو لديها الطابع البسيط إلى درجة أنه يبدو أحياناً بأنه غير موجود بالمرة.

لدينا قصتا حياة مختلفتان. كانت هي أكثر الأطفال إطاعة في العالم، وكانت تتمتع بنجاح مدو بين المربيات في روضة الأطفال. كانت تفتح على الدوام جميع حفلات أنشطة الروضة وهي ملفوفة بثوب أبيض وعلى رأسها أرياش مروحة بيضاء. أما أنا فلم يقبلوا بي حتى في جوقة الغناء. فمظهرى الكالح كان يمكن أن يجعل خصومنا يتجراسون على الشك بوجود طفلة سعيدة لدى أطفال بلدنا.

فيما بعد واصل معلمو المدرسة تتبع الحب الحماسي لها. لقد تألقت بمعارفها في جميع الدروس النموذجية، وأثرت على أعضاء اللجان الامتحانية. كانت تتجه من المدرسة إلى ساحة التزلج لترسم دوائر أنيقة، ولتمدد ساقها إلى الأمام مثل فوهه مسدس. وعلى أبواب الملعب كانت تنتظرها الجدة ل تستبدل لها بحزاء التزلج ملفّ النوتات الموسيقية، ثم يطير الملاك إلى دروس الموسيقى.

أنا رباني الشارع.

حينما كان أصدقاء الأهل يحاولون التحدث معه لعدم حذرهم، كانوا يتظاهرون بلباقة بأن آذانهم صُمت، حينما كانت تتسلل إلى حديثي كلمات شوارعية معبرة. كانت هي تتبسم للضيف الكبار في السن بفتنة، وكانت تستمع إلى هذرهم الممل، وتعزف «رقصة البعثات الصغيرات» على البيانو هدية لهم. أما أنا فكنت أوضح لهم أن أسنانى تؤلمى من العزف على البيانو. أنا كنت عموماً أقول الحقيقة في الوجه.

«خالي فاليا، لماذا تأخذين قطعة ثالثة من الكعكة؟ أنت بدونها لا تدخلين في الباب. ثم إنك لن تبقي عندنا طوال الحياة!».

قلت لجارتنا مزينة الشعر التي كانت تستعمل هاتفنا ليلاً ونهاراً:
«لا أفهم، لماذا لا يركبون لك هاتفك الخاص، فهم يركبون الهاتف لحاملي الأوسمة بدون دور. ألسْتِ حائزة على وسام «قلة الحياة»؟».

أما إذا حضرت المزينة إليها، ولو عشر مرات في اليوم، ذيئها كانت تلقى على الدوام ابتسامة «أهلاً وسهلاً»! وكانت خصل شعرها مفروقة من المنتصف ومرتبة بتجانس هندسي جميل. آه، كانت تصعق الجميع بتسرير حاتها!..

بعد إتمام المدرسة سجلتها الماما في معهد الاقتصاد الوطني. لم تكن هي ترغب البتة الدراسة فيه، لكنها كانت بنتاً محببة، لم تستطع أن تقبل حدوث صدمة للamma. وأخيراً، تفجرت أبلغ مأساة، كل كلمة فيها ليست كلمة؛ بل وعاء مملوءاً بدموعي. حين كانت في زيارة مشرفها العلمي المستقبلي، صديق الماما، دخل شاب اسمه يورا يحمل بعض الأوراق للتوقيع، فال نقط بلباقه عصا سباق التابع للحب المفترس. حينها كان ما يزال عامل مخبر، منظفاً جيداً حاد البصر لأناييف الاختبار. لكنني أنا أول من لاحظته في المعهد، أنا التي وقعت في حبه فوراً، وبالضربة القاضية. لكنها حجبتني عن يورا. قبل أربعة أعوام سجل صورتها رسمياً في قلبه الملتهب، دون أن يسمع لي بالدخول حتى في الزاوية الأكثر ظلماً من أذين قلبه... هي! عقبي الوحيدة والمؤبدة. الصخرة اللعينة التي تحطمـت عليها آمالـي إلى شظايا. لا أستطيع، خلصوني، أنقذـوني من الوجود معها على كوكـب واحد! كل مرـة، حين أرفع سماعة الهاتف الذي يرن، أحـلم بسماعـ نـ فاجـعـ. هذا يـكـفيـ. نـفـدـ صـبـريـ! لكنـ ماـ الـذـيـ يـمـكـنـ أـنـ يـحـدـثـ لـهـ؟ إنـهاـ تـرـاعـيـ قـوـاعـدـ المـرـرـوـ بـدـقـةـ. وهـيـ لاـ تـتـجـولـ فـيـ الـأـزـقـةـ الـمـعـتـمـةـ وـالـمـرـيـبـةـ حـيـثـ يـتـواـجـدـ قـطـاعـ الـطـرـقـ. إنـهاـ تـمـارـسـ التـمـارـينـ الـرـياـضـيـةـ كـلـ صـبـاحـ، وـتـخـصـصـ وـقـتـاً لـمـزاـلـةـ الـرـياـضـةـ. إنـهاـ لـاـ تـصـابـ بـالـرـشـوـحـاتـ ذاتـ العـاقـبـ الـوـخـيـمـةـ. حتـىـ إنـهاـ لـاـ تـتـعـرـفـ إـلـىـ موـظـفـةـ قـسـمـ التـسـجـيلـ فـيـ مـسـتوـصـفـ الـمـنـطـقـةـ إـذـاـ التـقـتـهاـ مـصـادـفـةـ. إنـهاـ تـتـغـذـىـ عـلـىـ طـعـامـ صـحـيـ ولـذـيـذـ مـخـصـصـ لـلـعـامـلـينـ فـيـ مـخـزـنـ الـأـغـذـيـةـ، فـثـلـاثـةـ رـقـبـاءـ مـنـ الـلـجـنـةـ الـصـحـيـةـ هـمـ طـلـابـهاـ بـالـمـرـاسـلـةـ. وهـكـذاـ لـيـهـدـدـهاـ التـسـمـمـ بـالـمـوـادـ الـغـذـائـيـةـ الـرـديـئةـ.

إنـيـ أناـ الـتـيـ عـلـىـ عـجـلـ دـائـماـ، وـلـهـذـاـ السـبـبـ أـرمـيـ فـيـ فـيـ مـاـ يـصـادـفـيـ. أناـ الـتـيـ لـدـيـهـاـ التـهـابـ مـعـدـةـ، وـكـلـ شـهـرـ أـلـتـقطـ زـكـاماـ جـديـداـ.

ليس لدى وقت للتمارين الرياضية الصباحية، فأنا أبقى في السرير حتى آخر دقيقة، بعد ذلك أنطلق من نقطة الابتداء، وجميع الأعمال الصباحية التالية أقوم بها جريأً، مثل عداء الماراتون الذي يخطف من يد شخص ما كأس عصير ورقية، يشربها شارقاً ومفيضاً، ثم يرميها بجانب حاوية وهو يواصل جريه... بعد خمس دقائق تتبلعني فتحة مترو تحت الأرض، أطير على قمة موجة الركاب إلى المقطورة المكتظة، وألتتصق بقوة بظهر شخص مغلف بفروة خروف نتة.

يجب قتلها.

هذا هو المخرج الوحيد، وإلا لن تسنح لي رؤية يورا أبداً، كما أبني لن أدرس في السوربون، ولن أرسم اللوحات الجدارية في كاتدرائيات ميلانو. خمس محطات كاملة أستطيع خلالها أن أفكر بهدوء في القتل، لم أكن أتقن الرماية، لكن هيئة جمعية الدفاع المدني صاحبة النظر، فتحت بلطاف أبواب حقول الرماية على آخرها لأجل أمثالي. كل يوم بعد انتهاء عملي أتسدلل إلى واحد منها لأحوّل نفسي إلى قناصة. وأنا أغير حقول الرماية دائمًا حتى لا أصبح مألوفة. لدى مظهر يسهل حفظه: مشية مخشبة مثل ييدق شطرنج، ظهره مقوس من أعباء المعاناة، ووجه منفرد قليل الحياة.

المسألة رقم اثنان: السلاح. من المؤسف أنني لن أستطيع اختياره من المخزن على ذوري الخاص! لكن القدر كان متعاطفًا معِي مرة ثانية؛ إنه متعاطف معِي دائمًا في صغار الأمور. جارنا الجديد تحتنا صياد. إنه شخص متقدم في العمر وذو منظر كثيف له عينان سوداوان فارغتان مثل سبطانتي بارودة مزدوجة. لقد دخل في سجل الحيوانات النادرة عشرات المخلوقات بلا شفقة، وهو يتبع كل يوم أحد مطاردة ما تبقى حتى الملجة الأخير. من المحتمل أنه يعوض بهذا عن إخفاقاته في حياته الاجتماعية والغرامية.

لا أظن أنه سيغيرني سلاحه بمحضر إرادته. سيكون على سرقته، والسرقة لن تكون بالنسبة إلي أكثر من أمر تافه. في البداية أتعرف إلى اسمه، ثم أبدأ تحيته بشكل موحٍ. وسرعان ما سيحاول التعرف إلى، وحين نلتقي سيكون هو السابق في وضع قناع تاليا (إلهة الكوميديا - المترجم) على وجهه الحزين. وحينئذ سأنتقل إلى المرحلة التالية. سأبدأ الاهتمام بتفاصيل حياته. سيغريه أن شخصاً من الجنس الآخر أصغر منه بمرتين يبدي نحوه اهتماماً زائداً. بعد ذلك ستأتي دعوة للزيارة.

سأذهب إليه برداء عريض أتحرّك فيه مثل قلم رصاص في كأس. ومن الداخل سأخطّ فيه أربطة لأجل السلاح، إنه اختراع السيد راسكولنيكوف طيب الذكر (بطل رواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي). سأتفحص المكان لأرى أن السلاح موضوع على الخزانة، ويجانبه توجد علب الطلقات.

سأغض نظري الطماح وسأقول له: «المكان عندك مريح. لكن لأجل التناغم التام حضُر لي قهوة. سأعلمك! اسكب أربع ملاعق بن في الماء البارد وسخنه بهدوء حتى يغلي وأنت تحركه بالملعقة دون توقف. إياك أن تبتعد ولو لثانية، يجب الترصد للرغوة وإطفاء النار في الوقت المناسب. الرغوة هي أطيب شيء!».

بعد هذا سيتوجه السفاح إلى المطبخ، أما أنا فسأتشل السلاح من غمه برباطة جأش، ثم أدخله في الأربطة تحت الرداء، وأضع ثلاث طلقات في حمالة الصدر، وأصبح لصاحب البيت:

«أظن أنني لم أغلق باب منزلي. سأذهب لأنتأكد، وسأعود في الحال!»، وأحمل الغنية إلى منزلي.

لن يكتشف الجار فقدان شيء قبل أن يحين ثانية موعد ذهابه لارتكاب جرائمه، لكنني سأعيد له السلاح بالبراعة نفسها قبل يوم الأحد.

سوف أطلق عليها النار من العمارة المقابلة غير المكتملة البناء. البناؤون غادروا العمارة قبيل عصر الفضاء، ومن المستبعد أن يعودوا هذه الأيام. سأكون هناك حين بزوغ الفجر، سأصعد إلى الطابق الثاني؛ سأنكب على كوة النافذة، وسأصوب إلى مدخلهم، وسأنتظر بمتعة النهاية المحتملة.

هاهي عمارتهم تستيقظ. تنفتح النوافذ الواحدة تلو الأخرى. وهما كذلك يستيقظان على فراش الزوجية اللعين. ما أن تفتح عينيهما حتى ترى ما لا تستحقه، ما هي غير جديرة به، لكنه المشهد الأكبر روعة في الزمان والمكان: إنها ستري يورا، المدلل، الحقيقي، الذي لم يدفن بعد في ثياب العمل، الذي لم يفتح بعد شفتيه الرانتعتين لكي يشتكى أنه لا يوجد في المعهد احتسابي واحد كامل القدر، ولذلك اضطر أمس للتأخر ثانية في المخبر حتى منتصف الليل، ثم عاد إلى المنزل وهو يحمل شذى عطر «نفرتيتي» الذي تترشّش به سكرتيرة رئيس القسم. هي أيضاً لم تقل له أية كلمة بعد، ولن تقول، لأنها عالية التهذيب، وأنها قادرة على أن تغض الطرف بفروسيّة في حالات اللاجدوى.

إنها لن تبقى مثلي في فراش الريش حتى الثانية الأخيرة، بل ستذهب بخفة من مضجعها، وتنزلق إلى غرفة أخرى، وتبدأ تلوح بأطرافها وتلوي عمودها الفقري بشكل حلزوني. وكما تحفظ ربة المنزل الجيدة البندورة وال الخيار للشتاء تحافظ هي على خصرها. بعد ذلك تسرع إلى المطبخ وتبعد تحفة طهي عقرية. لا بأس، دعوها تتمتع بآخر وجة طعام في حياتها بصحبة يورا، وبعد هذا سأتصرف معها كما يجب. أنا أنتظرها على خط النار وأسنانني تصطك من البرد في لحن عسكري. سأنظرم تدريجياً بالثلج الذي يندفع من النافذة الجوفاء، وأنقضه من وقت إلى آخر من على كتفي بيدي اليسرى، فيدي اليمنى تسمرت بثبات على الزناد المرفوع...
... السلم الكهربائي يصعد بي من المترو إلى صباح قارس. أقطع الطريق مهرولة بين وسائل المواصلات التي تتوقف مذعورة، وأصعد الدرج الحلزوني مجذازة المنعطفات بالدخان، وأركض عابرة الباب ثم ألتصلق بمكاني في العمل.

خلافاً لها، أنا لا أزرع ما هو عاقل وطيب وثبت في نفوس طلاب الدوام المسائي وطلاب المراسلة الذين يعملون في مستودعات الأحذية وأدوات الزينة. أنا لا أطيق تحمل هذا المعهد. وبالمناسبة، أنا لا أحب أن أزرع؛ بل أن أحصد، ونفسى ميالة إلى الشعر والفنون. أنا أعمل في مهنتي المحببة التي حلمت بها منذ الصغر وهي الزخرفة على الخزف. طوال اليوم أرسم على الفناجين والأطباق مستوحية صور يورا. يورا يشرب القهوة في الفراش، يورا يغير العالم من مخبره، يورا على كرسي مدير المعهد، يورا يتسلم جائزة نobel. وحتى إذا حرموا يورا المiskin من هذه الجائزة؛ فإن العالم مع ذلك سيعرفه وسيحبه وهو يرى صوره الرائعة على طقوم الشاي.

رسمت عيني يورا وشكله في عيني، وخطلت بقلم بُني شفتيه، وأطلعت زملائي على تسع وتسعين بالمئة من مشكلاتي، وبهذا أستغرق في العمل.

... هاهو باب المدخل ينفتح على آخره، وهما يخرجان. لقد دست يدها بقفازها الشامواه تحت مرفقه بدون تكلف، وهما يتوجهان إلى الموقف، وأنا لا أفلتها من الشعيرة. لكن يورا أقرب إلى منها، إنه يسير من الجهة اليسرى لأن يدها اليمنى تحمل محفظة متفرجة تتجول معها في التاكسي وفي العمل، فيها رزمة أوراق مذاكراتٍ قرأتها بالورب ووضعت عليها الكلمة السحرية «ناجح»، إضافة إلى بحث علمي سميك لمشرفها العلمي، وكتاب مكتبه وسريرها، ومطربان لأجل القشدة. لا

أستطيع إطلاق النار! دموع اليأس تتجمد على وجنتي. أطبق بأسناني على الطلقة الاحتياطية مثلاًما تطبق الخياطة على الدبوس، أنظر إليهما بصمت، وهم يسيران في الشارع يداً بيد، ويتواريان في زحمة العابرين...

ما هذا الهلس! لن تكون الأمور على هذا النحو. يورا، بوصفه فارساً حقيقياً، سيفتح الباب وسيمررها أمامه، وأنا بلمح البصر سأضغط على الزناد. وحينما سيخرج في إثرها إلى الشارع سيكون الخلود قد تكشف لِناظريها. وقريباً منها ستسقط المحفظة بمطربان القشدة المكسورة الذي ستغرز شظاياه بتلذذ في البحث الممل للمشرف العلمي.

ستهمس بكلمات مسموعة بالكاد: «وداعاً يا حبيبي، أتمنى لك السعادة. تزوج آدا...».

وآدا تعني جهنم وهو تصغير لاسمي الكامل «ابنة جهنم». ستكون هذه هي كلماتها الأخيرة، وسيهرول يورا إلى العمارة غير مكتملة البناء... هراء، إنه سيندفع إلى الهاتف لكي يطلب الشرطة والإسعاف. والآن أهم شيء هو اللحاق بالقفز داخل التروللي باص لكي لا تقتفي الكلاب أثري. لكن أسلحة الصيادين مسجلة. من الطلقة سيحددون العيار وسيقعون على جاري، وبعده علىي.

كلام، السلاح الناري يشكل مخاطرة كبيرة. ميديا كانت أكثر نباهة بكثير. سأفعل مثلها، يجب الحصول فقط على سيانور البوتاسيوم أو حامض البروسيك أو الزرنيخ. سأذهب لزيارتكم، وبدون أن يلحظني أحد سأدس لها سماً في القهوة، و.. تم الأمر. ولكي لا تمزق الشبهات المريعة روح يورا الهشة، الأفضل إرساله لفترة في مأمورية. سأحضر في حين تأخذ دوامة الطرقات البعيدة يورا، سأدس لها في القهوة سماً والأرض ستميد تحت قدميها. بعد ذلك أغسل الأواني، وألبس قفازين، وأشغل المسجلة. أقف عند باب الشقة وأقول بصوت عال كلمات الوداع، وأطلب إبلاغ يورا تحياتي، ثم أدنن بصوت خافت وأنصرف. صوت المسجلة سيمتع آذان الجيران ساعة أخرى بعد خروجي. أنا إذا خارج الشبهات.

سيعود يورا بعد أن يستدعوه ببرقية لحضور مراسيم الدفن. سيكون بلا سلوان وبعد أسبوع سأقتش عنه في المنزل لأجده طويل اللحية ضامراً وشاحباً من الأسى

سأنفث فيه الحياة، وسأشاركه وطأة الحرمان، ومثل كارياتيда، سأضع كتفي رهن أعبانه الاقتصادية. بنفسي سأخذ بيده، وبقلبه...

* * *

... أنا أنتظرها، أتمشى مكتتبة في الحرم الخاوي لمعهد الاقتصاد الوطني. ها قد مرت ساعة كاملة وهي عند مشرفها العلمي. ستأخر على حفلة عيد الميلاد. مشرفها العلمي بدين قابل للإصابة باحتشاء قلبي، وهو ذو طابع قاس مثل مقعد حديقة، وله نبرة انتفالية في صوته. إنه يتوق إلى الحلول في نفسها مثلما يحل في شقته، يلبس جبة منزلية وخفين، ويستقر في كرسيه، ومن هناك يعطيها توجيهاته القيمة. إنها لا تحمل مشرفها. تستثيرها ابتسامته المصطنعة على وجهه المعجون من عصيدة السميد، وشيء من مربي التوت يصبح خديه. لكنها خلافاً لي لن تقول له أبداً:

«هل ستنهي حديثك أم لا، أيها القرن العجوز؟ ليس عندي وقت» ستأخر على حفلة عيد الميلاد، ينتظرنـي يورا وفطـائر بالفـطر!». كلا، إنها تستطيع أن تضبط نفسها. إنها تذكر أن المشرف صديق أمها، الذي قدم لها مكان شخص آخر في الدراسات العليا عرفاناً بالجميل مقابل مبلغ زهيد بالعملة الصعبة. ولهذا السبب تستمع إليه باحترام، حانية رأسها الملائكي. أما أنا فأتسكع منتظرة في الممر.

وأخيراً نفذ صيري، اندفعت مقتربة من مكتب رجل العلم، أطقطق مغناطة بكعيبي حذائي على الأرض الخشبية. سأقتحم المكتب الآن وسأريها قبضة ثقيلة الوقع، بعد ذلك سأتظاهر بأنني أخطأت الباب، وأعتذر للعجز بمجاملة. باب مكتبه منجد بجلد فاخر، إذا اقتلعته يمكن خياطة معطف جلدي ممتاز منه، لمام، صرار، آخر موضة، له شق طويل من الخلف ينفتح مصادفة في كل خطوة من خطواتي فترتعش قلوب الرجال السائرين خلفي.

أفتح إيهامي وسبابتي مثل فرجار جاعلة بينهما ديسيمتراً واحداً، وأبدأ بقياس الباب. المهم أن يكون في كل درفة فثran. الباب مرتفع لا أستطيع بلوغ أعلىه. أسحب من القاعة الفارغة كرسياً أصعد عليه وأكمل القياس. او - لا - لا! أنا أتصور كيف سيتابعني يورا بنظراته، وسيفهم أن حياته كلها - بصرف النظر عن المجد الباهر

ونمط الحياة الدخиль - كانت، ولا تزال، وستكون، إفلاساً عظيماً، لأنني لست فيها.
سيغلي في أعماقه حب ملتهب ومحلص. دقيقة أخرى وينطلق في إثري ...

وهنا ببدأ الكرسي اللعين فجأة يتربع تحتي، ويطردني على الباب الموارب لمكتب المشرف. أطير إلى هناك مثل قذيفة مدفع حديدي، وأنهال على الأرض يدوى يفوق الوصف. يا لها من سقطة!

أنا من الفزع لاأشعر حتى بالألم. انبطحت على الأرض، مصابة بالصمم، متكونة ومغمضة العينين، أترقب في هلع العواصف والصواعق التي ستتفجر فوراً فوق رأسِي التعش المصاب... لكن يا للعجب، يحيط بي سكون مطبق. فتحت عيني قليلاً بقلق وشخصت بنظري إلى أسفل القاعدة العالية التي وضع عليها التمثال النصفي للمشرف في ستة محملية شبابية، وبربطه عنق مثل سمكة تتلاأ حراسفها. والأكثر غرابة أن التمثال النصفي بدا كأنه لم يلاحظ اقتحامي المدوي لمقره الفاخر. على كل حال العجوز ثقيل السمع، لكن العجيب تماماً أنها هي أيضاً لا تلاحظني! لقد جلست مرتاحاً في مقعد تهز رجلها لكي يلاحظ المشرف من كل بده كمال أطرافها السفلية، وهي تبتسم لحاميها بخجل. العبارة الأولى التي تسربت إلى ذنبي اللتين بالكاد تستعيدان السمع ثانية، بدت لي كذلك غريبة بعض الشيء. بدل أن يشير إلى الأخطاء في إحصاءات الفصل الثاني قال لها التمثال النصفي للمشرف:

«ما هذا السوار المثير للاهتمام! ناوليني إيه لأنامله. أنا مثل العقعق التقط بمنقاري كل ما يلمع!». يأخذ بيدها وهو يضحك، ويمعن النظر في المعصم المسوّر، ويسألهما: «هدية الزواج، أليس كذلك؟».

قالت ضاحكة: «راتب الدراسات العليا جعل من يورا محبأ وواهباً للقيم المعنوية فقط. هذا جلبه لي الماما من الهند».

سألها المشرف ناسيماً الانفصال عن السوار: «بالمناسبة، كيف حال الماما الأكثر بهاء؟ جميلتنا العفريتة السابقة؟ لقد تخلت عن كل فنتها لابنتها...».

«لا يجوز إطرائي، دميترى بتروفيتش، أنا سريعة التصديق. أصدقك وأبدأ بسلب عقول الجميع. وأنت أيضاً لن أرأف بك!». تضحك دون أن تلاحظ أن حاميها ما يزال يحتضن معصمها.

قلت بصوت عال، وأنا أجمع من على الأرض أعضاني المدمدة التي تؤلمني: اسماحوني، لقد أخطأت الباب، ظننت أن البو فيه هنا». لكنهما لم يسمعاكي ولم يلاحظا انحناءاتي الوداعية.

«يعني، أنت مستعدة ألا ترافي بي، وأن تدوّخي رأسي المكبل بالشيب؟». قالت بفتنة ودلال: «بنات الجميلات العفريتات عديمات الشفقة. إنها الوراثة، ما باليد حيلة...». وطرحت من على كتفيها خصل الشعر المنصلة بالبيروكسيد. صرخت: «اهيه، أنتما. أنا أخطأت الباب. اللعنة!».

أمسكت رأسي، متمنية الاقتتاع أني لا أرتدي قبعة الإخفاء، وتلمستُ الورم الكبير فوق أذني اليسرى.

قلت بغضب: «إذهبوا إلى الس...». وخرجت إلى الممر مزلازلة المبني بصفق الباب. بعد عشرين دقيقة خرجت هي، واحترامها للمشرف ينسدل على وجهها مثل خمار.

«اعذرني. لقد ناقشتنا الفصل الثاني فنسينا أنفسنا. هيا، هيا بسرعة، وإلا فإنهم سيلتهمون كل شيء حتى غطاء المائدة، ولن يتركوا لنا شيئاً».

حملنا (التروولي باص) البارد عبر سلسلة مكفهرة من الضواحي المتاخمة. وعند أحد المنعطفات لم أتمالك نفسي. سألها لسانى للتعين: «الم اذا لم يذهب يورا معنا؟». كم كنت أتمنى لو أنها قالت: «إنه سيأتي مباشرة إلى هناك». لكنها قالت: «لقد قرر الاسترخاء في المنزل، واختلق لنفسه حرارة مرتفعة».

تجمد أنفي الملتصق بالزجاج في قنوط. لن أرى يورا! وبدلًا منه سأترفرج على ثلاثة من الأكولين التافهين، يلتهمون، يتمطرون، يقرعون بالمشروبات، يرورون بأفواه مليئة نوادر قديمة، ليتهم يشرقون بأحاديثهم البذيئة!..

ها نحن ننضم إلى الحفل. ضجيج جهنمي: تزعق الموسيقى، تثر مقليات الفطائر وتنفث الزيت، تلعل إيقاعات أواني الخمر المتقللة، تصر الشوكات. تحدث فرقعة فتطير سدادة من فوهة زجاجة شمبانيا، وتنطلق بدقة عبر النافذة إلى الفضاء. إنها تضع تقاحة على سبابتها، وبضربة واحدة من قبضتها يطير نصفا التقاحة إلى الجانبيين مع صوت خشخشة التفاح. هذه الحيلة علمها إياها طالب مسائي، وهو مدير مخزن «الفواكه والخضار». إنها فاتنة، وكالعادة تثير إعجاب الرجال، ولا سيما قريب صاحبة العيد المبجل، ذي الوجه المجدد مثل لوح الغسيل، الذي يبساطة

يسمى نفسه إيفوريخا. إنه يلتقط بلباقه نصف التفاحة ويمضغه بحذر بأستانه الاصطناعية. والنصف الآخر من التفاحة كان من نصيب سيريوجا الذي يقررون بأنه نبيه المائدة؛ مع السلطات يسخر بشكل مقبول، ومع الطعام الساخن يسخر بشكل ماحق، والآن يطبع بحنية على خدها ثغرة المخمور والسبعين الذي على شيء من الخدر بسبب الشبع.

أنا وإياها تتلاقي بعيوننا في مرآة على الجدار. حول رقبتها التفت يد سيريوجا مثل ثعبان مروض. أنظر إليها ببعض الكره، فترد علي بابتسامة تجرد من السلاح. أصب في الكأس فودكا على الشمبانيا، إنه كوكيل «اليوم الأخير لبومبيا»، وأشربه جرعة واحدة. تحول أحشائي إلى فرقه غباء ورقص. أنتظر بلهفة فطائر الفطر. بما أنه لم يكتب لي التمتع بتأمل يوراء، فلتتمتع معدتي على الأقل بالأكلة المحببة.

أهرب من الضيوف ببعض العبارات الإنكليزية، وأجد نفسي في جوف كثيب لتروللي باص بارد. أوصلتني الحافلة إلى شارع يبدو لي مألوفاً، لكنني لا أستطيع تذكر اسمه بأي حال. أتهادى على الإسفلت المغطى بالجليد، وأسقط قرب عمارتهم، وهكذا طار كعب حذائي. التقطته ورحت أعرج بمعنة عارمة. فوق - تحت، فوق - تحت، وكأنني على أرجوحة، قرب الدكان الذي يغط في سبات شتوي، ذي الدائرة الحمراء - الزرقاء «بيسيسي كولا»، قرب العمارة غير مكتملة البناء في الجانب المقابل ...

عرجت حتى مقعد أمام المدخل، ثم تهاويت على فراش ثلجي. العمارة نائمة. إنهم ضحايا الحضارة المساكين! لقد استشقوا كثيراً من غازات عوادم السيارات، فتشحرت أرواحهم. سأيّضها لهم الآن بالثلج. أقذف قبضة ثلج في نافذتهم، لكنها تتناثر قبل أن تصل إلى الهدف.

أقوم، أعبر إلى الطرف الآخر من الشارع، وأنا أعرج بصعوبة. أقترب من العمارة غير مكتملة البناء، المدفونة تحت الثلج والصمت. أصعد الدرج وألتصلق بكورة النافذة. أضم أصابع على شكل مسدس، أطلق ثلاث طلقات على باب مدخلهم، ثم أغني نشيد النصر من أوبرا «عايدة».

إنها تنتظرني في الأسفل بأناء. أغلق فمي، أنزل الدرج، وأغادر العمارة غير مكتملة البناء إلى الأبد.

نصل إلى شققهم يداً بيد. أرمي معطف الفرو على الأرض، أمرق محابس السحابات في فردتي حذاني اللتين أخذتهما في اتجاهين مختلفين. تضع هي حذاني على رف الأحذية بصمت، ومعطف الفرو يطير حتى السقف ويحط على المشجب. أتلمس الجدار، أضغط المفتاح الكهربائي وأضيء الغرفة. يورا نائم متمدداً على الأرض، وبجانبه رواية بوليسية للفرنسي سيميونون مفتوحة حتى منتصفها. أمس جبين يورا، حرارته عادية تماماً! يصحو يورا من لمسة يدي.

يقول وهو نصف نائم: «هذه أنت؟ شربت مثل الكلبة، أما أنا فلا أجده من يقدم لي الدواء».

قلت بخشونة: «لقد وصلت بعد انتهاء الفطان بالفطر. إذا كنت تريد أن تمرض مريضاً غريباً - مرض، لكن لا تشركني فيه، فماذا لو كان سارياً وله عواقب وخيمة؟».

قالت هي: «الآن سأغلي لك الحليب، ستشربه مع العسل، لعله يخفف عنك»، وانطلقت بسرعة إلى المطبخ.

أرمي الرواية البوليسية غير المنتهية على الأرض، وأجلس على الأرض بجانب يورا.

أقول: «سأكشف لك الآن سراً رهيباً، سراً مخيفاً! لقد كنت أخدعك أربعة أعوام كاملة. لقد تظاهرت أمامك أنتي هي، وفي حقيقة الأمر أنا هي أنا! لقد سئمت أن أكونها، يا إلهي، كم سئمت! أنا لا أستطيع تحمل معهذنا. أنا أكره المشرف. هل تسمعني أم لا؟». أهز يورا من كتفه. «أشعر بخدر في يدي، وأنا أضع علامة النجاح لمختلف البلاء الذين يتکاسلون عن فتح الكتاب. وسأبصق على الدراسات العليا. أريد أن أكون فنانة. افتح عينيك!».

فتح يورا عينيه لدقائق، فشعرت من وطأة نظرته وكأنني زر سقط بالغسيل من غطاء وسادة في فندق.

خففت حدة كلامي بعض الشيء: «لقد قبلت سيريوجا، هل تذكره» ذلك الذي يحكى دائماً نوادر قديمة؟ وأنوي اللقاء به إن لم تكفل عن مغازلة غلاية قهوة المشرف. أنا لا أريد العيش هكذا. لا أتحمل أكثر ولا دقيقة! هل سمعت؟».

يقول يورا وهو شبه نائم: «لم أسمع. توجد في أذني موسيقى دائمة. حراري مرتفعة، وأنت عدت ورحت تزعجين. هل أستطيع أن أمرض بهدوء؟».

وفجأة لا ألاحظ بذعر أن جسدي يصبح شفافاً. من خلالي أرى الأرضية التي أجلس عليها، وزخرف المفرش المغطاة به يصبح أكثر وضوحاً وجلاء. أبدأ بفقدان خطوطي المحيطية، أصبح أصغر، أصغر، أصغر... وأخيراً اختفي تماماً.
وبالمقابل تقعق هي بقوة في المطبخ بالطناجر والزجاجات.

هي!

قناعي الرائع في الكرنفال، جلدي الحليم الأشقر الذي انبثت فجأة وسرق جسمي بغدر.

ستدمع هي الآن صحة يورا العليلة بالحليب والعسل، وستغور إلى جواره، لكي تستيقظ صباحاً، وتمارس التمارين الرياضية. ستأخذ محفظتها وفيها البحث العلمي للمشرف، الذي لم تخرجه منها قط، وستنطلق إلى المعهد.
فلن تخاف أحداً بعد الآن. ■

٥. كتاب

ت: د. قاسم المداد

أبطال الرواية الحقيقيون ◎ باتريك بينو



أبطال الرواية أكتقييون (*)

ت: د. قاسم المقداد

نتفق جميعاً على أن كاتب الرواية أو القصة يستعيير من الواقع أشخاصاً وأحداثاً يعيد صياغتها وفقاً لملكاته الإبداعية. يغير اسم شخص عرفه ويضيف إلى شخصيته سمات تحول دون التعرف إليها، حينما يتحول قدرها إلى شخصية رواية أو قصصية.

لم أطلع شخصياً على تجربة من هذا النوع في أدبنا العربي (هذا لا يعني أن مثل تلك التجارب غير موجودة)، بمعنى أن يقوم باحث بتقصي حقائق بعض الشخصيات الروائية في رواية معينة، ربما لأسباب تعود إلى نمط حياتنا الاجتماعية والثقافية التي تمنع في كثير من الأحيان، إن لم يكن دائماً، إجراء مثل هذا البحث. ولنا في تجربة الروائي السوري ممدوح عزام نموذجاً صارخاً على ما نزعم.

الباحث الفرنسي باتريك بينو، خاض غمار هذه التجربة في كتابه هذا الذي ترجمناه إلى العربية ونعied صياغته (إعداده، كما يقال). فغاص في كتب التاريخ والمحفوظات باحثاً، متقصياً حقيقة بعض الشخصيات التي ملأت عالم الأدب وشغلت ناسه منذ القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا مثل: جولييان سوريل، بطل رواية ستاندال «الأحمر والأسود»، والسيئة

(*) ترجمة بتصرف لقسم من كتاب Patrick Pesnot : Inconnus célèbres, منشورات Albin Michel 2000

«بوفاري»، رائعة غوستاف لوبيير الشهيرة، وكانت مونت كريستو للروائي الشهير الكساندر ديماسا صاحب ثلاثة «الفرسان الثلاثة» التي عبرت الحدود وعلقت في أذهان الكثيرين منا. يقوم الروائي بوضع قارئه في لب الشخصيات بعد أن يقوم ببعث الحياة فيها تبعاً لأسلوبه الخاص. ومن خلال معجزة الكتابة نتمكن من النفاذ إلى روح إبداع الروائي. شخصيات عاشت على هامش المجتمع، تعود إلينا على شكل أبطال تتبع تطور حياتها، نبكي لها، أو نشفق عليها، نلعنها أو نلعن من تسبب بشقائصها.

هنا تكمن عبرية الروائي الحقيقي الذي يستعير من أحداث عصره لحمة حبكته الروائية، لكنه يبقى حراً في عملية البناء والسرد.

1. عصر الانتقام

رواية : كونت مونت كريستو للألكساندر ديماسا

في فترة حكم التجديد Restauration ثم في فترة لويس فيليب كانت الشرطة شائعة كما تشهد على ذلك عدة مؤلفات، أولها مذكرات فيدو克 (1828)، إضافة إلى كتاب «تاريخ شرطة باريس» لهربرت ريسون Horace Raisson (1844). بين هذين التاريخيين، أي في عام 1838، قام الناشر الفرنسي المعروف، لوفاسور Levasseur، بطبع بشر أجزاء من مذكرات مأخوذة عن وثائق شرطة باريس التي بدأ بتدوينها منذ القرن الرابع عشر وحتى أيام مؤلفها Jacques Peuchet، الذي يعد شخصية مثيرة للفضول. ولد هذا المحامي في باريس عام 1758 وانخرط في سلك الشرطة منذ بداية الثورة الفرنسية. وبعد أن أبعد عن هذا السلك، بسبب ما قيل عن أفكاره المؤيدة للملكية، أعيد إليه في عام 1815، وعهد إليه أمر الإشراف على قسم محفوظات الشرطة. وبقي في عمله هذا، حتى أحيل على التقاعد عام 1826، مهيمناً على رفوف ذلك القسم وسيده المطلقاً.. ومنها اتطف الأسرار الكبيرة والصغيرة، واكتشف أموراً مجهولة، وجمع وقائع متعددة منسية في أجزاء مختلفة من كتابه الهام الذي أشرنا إليه.

في ذلك الوقت كان الكساندر دوماً، الكاتب المعروف بشرادته الأدبية، يبحث عن موضوع رواية يسعى لإنجازها بسرعة بسبب ضغط الناشرين عليه وترابع الديون.قرأ ديماسا مذكرات بوشيه. وأنباء قراءته للمجلد الخامس، طوى زاوية صفحة يبدأ بها فصل من عشرين صفحة يحمل عنوان «الألماس والانتقام» ثم نسي الأمر.

بعد خمس سنوات، جاءه أحد أصحاب المطبع باسمه يتون ليوقع معه عقداً يلتزم بما بموجبه بتأليف كتاب جديد يحمل اسم، «الطبعات عن رحلة في باريس». بقي ديماسا

في بيته أربعة أيام لا يخرج منه وبدأ، بدون أية حماسة، يبحث في مكتبه ليستلهم مما لديه من كتب مادة لتحرير الكتاب المطلوب. بعدها ذهب إلى الناشر ليضع بين يديه بضعة أوراق ويبلغه بصوت مدوّ: «ستستلم كتابك خلال فترة قصيرة». زم الناشر شفتيه بينما كان ديمًا يتبع قوله: سأقدم إليك ما هو أفضل من قصة السفر. في هذه الأثناء كان الروائي يوجين سو يحقق نجاحاً باهراً بفضل روايته: «أسرار باريس» (نشرت مسلسلة). وسرعان ما أدرك صاحب «الفرسان الثلاثة» أن هنا هو مفتاح النجاح الحقيقي. وانكب على كتابة الرواية بأقصى سرعة، وكان ذلك من حسن حظ الناشر والسبب وراء ثراه.

كان الكساندر مشحوناً بالفكرة، لاسيما وأنه سيد هذا النوع من الروايات المسلسلة التي تحبس أنفاس القارئ وهي تنشر في الصحافة عدداً بعد عدد. وتصور أنه قادر على تجاوز أوجين سو، لاسيما وهو الأعظم والأشرف، وصاحب شهرة لا يضارعها سوى اندفاعه للإنفاق! لكن لابد له من موضوع.

لمعت الفكرة في رأسه على الفور!

لماذا لا يعود إلى التفكير بمذكرات بوشيه التي قرأها قبل خمس سنوات؟ وما الذي يمنعه من ذلك! أحس ديمًا بأنه يمسك بطرف قصته. وسرعان ما استدعى ماكيه، مساعدته وشريكه وحابك قصصه. قام ديمًا بتلخيص الفصل المأخوذ عن بوشيه، وقال لصاحبه «هذه حماقة غير معقولة، أليس كذلك؟ لكننا سنقوم بطبع هنا الموضوع؛ أي موضوع الانتقام. وأطلق العنان لخياله: سنكتب عن مفهوم القوة الشاملة يل ماكيه! فكرة قانون القصاص، إنه موضوع أقوى من موضوعات الحب أو الطموح». كان على ماكيه أن يتقن البناء والبحث عما يلزم من الوثائق. لأن الكاتب فكر فوراً بكتابة رواية تاريخية كبيرة. لوحة ضخمة ترسم المجتمع في عهد لوبي - فيليب وتفضحه. هنا المجتمع الذي يتمرغ في الكسب المالي السهل وفي الفساد، لكنه جعل الأحداث تجري في عهد التجديد لأسباب معروفة. وبالانتظار، وضع بين يدي ماكيه ملخصاً لمضمون العشرين صفحة الواردة في مذكرات بوشيه تحت عنوان «الألماس والانتقام». من هنا كان منطلق رواية «الكونت مونت كريستو» الشهيرة.

«كونت مونت كريستو»: الأصل

خلال أحد الأعياد الباريسية في عام 1807، كان الشاب فرانسوا بيكلو، الاسكافاني الجميل يعيش قصة حب مع فتاة جميلة اسمها مارغريت. خطبها، ثم تم تحديد تاريخ الزواج بعد أن تفاوض مع والدي الفتاة الثريين على مهر ابنتهما، اتفق على أن يكون المهر كبيراً يؤمن حياة مستقرة لفرانسوا وزوجته.. ذهب الشاب إلى مقهى متواضع في ساحة

سانت اوبورتين sainte Opportune، حيث يتردد أحد أبناء مدینته نيم، واسمه جيل لوبيان، ويلتقي فيه بآخرين يأتون من المدينة نفسها بشكل منتظم، وهم: جيرفيه شوبار، غيليم سولاري وأنطوان ألوت. كان الأصدقاء يمزحون ويستحضرون الذكريات ويتداولون الأنخاب والنكات. ذات يوم، دخل فرنسوا بيكر عليهم والنور يعلو وجهه، ولم يتمالك نفسه في الاحتفاظ بسر هذه السعادة، فأخبرهم بأمر خطبته للجميلة مارغريت، ودعا أصدقائه لحضور حفل الزفاف ومن ثم إلى الحفل الراقص الذي سيليه. شرب الاسكافي قدحاً على عجل

وانصرف إلى دار البلدية. بقي أبناء نيم لوحدهم وراحوا يعلقون على روعة حظ صديقهم. وحصوله على تلك الجوهرة مارغريت. أردف لوبيان: إنه ليس محظوظاً بجمالها فحسب، بل بمهاراتها العالية أيضاً.. فجأة غرق في تفكير عميق. هذا المبلغ الكبير هو تماماً المبلغ الذي يحتاج إليه هو لكي يقيم في منزل أجمل. منزل يقع في الشوارع العريضة المظللة بالأشجار. واحتضنت الغيرة طريقها إلى نفسه. زد على هذا أن لوبيان كان أرمل يعيش طفلين ويعشق مارغريت منذ فترة طويلة.

«خطرت بيالي فكرة!!». قال لوبيان لأصدقائه.

توقفت المناقشات. تغير منظر صاحب المقهى وحار الأصدقاء وهم ينظرون إليه. انطلق لوبيان يقول:

«ستقوم بلعبة لطيفة! صديقنا بيكر علينا بعد زواجه، لكنني وجدت الوسيلة لتأخير هذا الزواج!!».

وشرح لوبيان فكرته على النحو التالي: سأذهب إلى مفترق الشرطة وأقول له بأنني أشك في تورط بيكر مع الانكليز، بعدها يتم استدعاء الاسكافي إلى مخفر الدرك على جناح السرعة وبعد استجوابه ربما يتم الاحتفاظ به لعدة أيام، وهو الوقت الكافي لإخافته وتأخير زواجه أسبوعاً. وليس من المستغرب أن يتاخر الزفاف! وسيكون بيكر سعيداً لو تزوج مرة ثانية. التزم الآخرون الصمت. ثم خاطب أحدهم لوبيان: «الآن تظن أنها ستكون مزحة قاسية؟»؟

وأشار آخر، هو ألوت، إلى أن بيكر قد لا يستوعب هذه المزحة، لاسيما وأن مظهر الاسكافي الخارجي الضحوك يخفي طبيعة قاسية، قد تدفعه للانتقام. يستبعد لوبيان ذرائع أصدقائه الواحدة تلو الأخرى، قائلاً: هيا دعونا نسلّى. ثم لا تنسوا أننا في فترة عيد (كرنفال)، أليس كذلك؟ اتفق الأصدقاء الثلاثة - باستثناء ألوت - الذي رفض الاشتراك بهذه المزحة - على أن يضحّكوا ملء أصدقائهم.

أما بالنسبة لرئيس مخفر الحي، فلم يكن الأمر مجرد مزحة، لاسيما وأن أنصار الملكية المدعومين من الانكليز بدأوا بالتحرك في منطقة فانديه Vendée، بل لوحظت حركة انشقاق في منطقة لانغدوك. وبالتالي لن تسامح الامبراطورية بقيام اضطرابات تعكر صفو النظام العام. ولم يعد هناك شك في أن يكون بيكون، الذي تعود أصوله إلى مدينة نيم، هو مثل أولئك المتآمرين في باريس. وسرعان ما تم إخطار وزير الشرطة سافاري، دوق روفيغو Rovigo وتم توقيف الاسكافي الشاب ليلاً بشكل سري، وأودع سجن الدولة في قلعة فينيسترول بدون أية محاكمة. ولم تعرف عائلته أو خطيبته بمصيره. ونسى الناس أمر الاسكافي المسكين بعد أن وضع في غرفة كالميـت - الحي وهو يجهـل سبـب هذا الاعـتقال. غير أن القـدر هـيـأ له في زـنزـانتـه رـفـيقـاً غـير عـاديـ هو خـوريـ من مـدينـة مـيلـانـوـ، سـليلـ عـائلـة إـيطـالـية مشـهـورـة وـثـرـيةـ. أما سـبـب اـعـتـقالـهـ وـحـجزـهـ السـرـيـ فهو مـعـارـضـتـهـ لـبـونـابـرتـ. بعدـ أنـ عـجـزـتـ عـائـلـتـهـ فيـ الـوصـولـ إـلـيـهـ وـمـعـرـفـةـ مـصـيـرـهـ، فقدـ نـسـيـتـهـ وـتـصـرـفـتـ بـأـمـلاـكـهـ. نـشـأتـ صـدـاقـةـ بـيـنـ الرـجـلـيـنـ المـتـلـازـمـيـنـ. فـوـضـعـ الخـوريـ الشـابـ الاسـكـافـيـ تحتـ رـعـاـيـتـهـ. وـحـينـماـ أـحـسـ بـقـرـبـ أـجـلـهـ كـتـبـ وـصـيـةـ لـصـالـحـهـ. كـانـ الخـوريـ قدـ وـضـعـ قـسـماـ منـ ثـروـتـهـ فيـ مـدينـةـ هـامـبـورـغـ، وـآـخـرـ فيـ لـندـنـ. وـالأـهمـ منـ هـذـاـ أـنـهـ قدـ خـبـأـ كـنـزاـ منـ الذـهـبـ وـالـمـاسـ فيـ مـكانـ قـرـيبـ مـيـلـانـوـ أـعـطـيـ سـرـ الحـصـولـ عـلـيـهـ لـصـدـيقـهـ بـيـكـوـقـيلـ أـنـ يـفـارـقـ الـحـيـةـ.

في عام 1814، تم إطلاق سراح بيكون بعد الاعتزال الأول لنابليون. بعد هذا السجن الطويل والمعاناة المريرة، تحول بيكون إلى رجل آخر. فغارت قسمات وجهه ونحل جسمه وأيضاً شعر رأسه. وأصبح شخصاً لا يمكن التعرف على شخصيته الحقيقة!

توجه الرجل بعد إطلاق سراحه إلى ميلانو، وحصل على كنز الخوري. وأصبح ثرياً بيل في غاية الثراء، تقدر ثروته بملايين الفرنكـات. عاد إلى باريس بعد أن مر بمدينة هامبورغ ولندن وعلم بعودة نابليون من جزيرة إلبا. وبحـرـ شـدـيـدـ تـصـنـعـ المـرـضـ وـأـدـخـلـ نفسهـ فيـ أحـدـ المـشـافـيـ تحتـ اسـمـ مـسـتعـارـ هوـ جـوزـيـفـ لوـشـرـ. بـعـدـ نـهاـيـةـ المـائـةـ يـوـمـ، استـعادـ جـوزـيـفـ لوـشـرـ المـزعـومـ صـحتـهـ بـأـعـجـوبـةـ وأـسـرعـ بالـذـهـابـ إـلـىـ بـارـيـسـ، لـلـوقـوفـ عـلـىـ سـبـبـ قـضـىـ الشـرـطـةـ عـلـىـهـ فـيـ تـلـكـ اللـيـلـةـ.

كانت الخطوة الأولى التي قام بها الاسكافي السابق هي التوجه نحو ساحة سانت - اوبورتين حيث مايزال المقهى موجوداً، لكن جيل لوبيان لم يعد يديره. وبدأ جوزيف لوشر في البحث والسؤال دون أن يتعرف عليه أحد. وعلم أن القهوجي قد وفق بزواج در عليه مهراً مكنه من الإقامة في أحد شوارع باريس الكبيرة.. لكن ماذا عن زوجته؟ تلك الشابة التعيسة التي أبعد عنها خطيبها وهي تستعد للزفاف. ظلت تبكي غيابه طيلة عامين، بعدها قبلت بالزواج من لوبيان.

لم يعد هناك شك في أنها مارغريت. مارغريت التي اعتقاد أنها خاتمه. وكان جنون الألم يضاعف رغبته بالانتقام وهو ما يزال متخفياً تحت اسم جوزيف لوشر. استمر باستجواب هذا وذاك. أخيراً أُنصح له أحد الجيران في ساحة سانت - اوبيرتان عن معلومة ثمينة حيث أكد له: إن غياب خطيب مارغريت المدعى بيكيو كانت وراءه مزحة سخفة. وحاضر الاسكافي السابق بأسئلته حول معرفته لهذا الأمر ومن أخبره به.

منذ أولى ساعات صباح اليوم التالي استقل لوشر - بيكيو العربية المتوجهة إلى مدينة نيم، بعد أن أسر له ذلك الرجل بأن مصدر معلوماته شخص اسمه أنطوان ألوت، وهو الآن يقيم في مدینته الأصلية. وكان ألوت هنا أحد رواد حانة لوبيان المرحومين من مدينة نيم.

الرجل الذي حط رحاله في نيم بعد عدة أيام من السفر لم يعد ذلك البرجوازي لوشر. بل رجل دين، يسمى الأب بالديني. وراح الاسكافي السابق، يبحث متخفياً بلباسه الديني عن ألوت، فعثر عليه دون عنااء وراح يروي له قصة عجيبة مفادها أنه التقى في سجنه شخصاً اسمه بيكيو. هذا الشخص قدم خدمة لأحد الأثرياء الإنكليز، فأهداه مقابل خدمته ماسة ثمينة، وكلف الأب بالديني بتسلیمها إلى أحد المقربين منه القادرين على كشف سر اعتقاله، وأخرج من قفطانه ماسة رائعة، ووعد ألوت بقول كل شيء بعد أن بهرته الماسة. وعرف بالديني - بيكيو أخيراً الحقيقة التي لا تصدق.

بعد فترة قصيرة من الزمن، ظهر رجل بهيئة متواضعة وشعر أبيض، وظهر منحن، في مقهى جيل لوبيان مؤكداً أن اسمه بروسيير، يسعى للعمل كنادل، فتم اقتياده إلى صاحبة المقهى، وهي ليست غير مارغريت التي لم تفقد شيئاً من جمالها الباهر على الرغم من تقدمها في العمر. اضطررت مارغريت وتحضرت القادم الجديد. نعم لدينا عمل شاغر لنادل. ترى هل ذكرها هذا الرجل المنهوك، الذي لم تره من قبل أبداً بشخص بعيد وذكري أليمة؟ طفرت من عينها دمعة. وفجأة قالت لبروسيير أن بإمكانه مزاولة عمله اعتباراً من صباح الغد. كان بروسيير دقيقاً ويقظاً وحريصاً، أي مستخدماً مغالياً في مثاليته. شيئاً فشيئاً راح يتسلل إلى حياة الزوجين لوبيان الخاصة، ويراقب خفيه ابنه صاحب المقهى الآنسة الجميلة تيريز، ذات الستة عشر ربيعاً. وكان لا يوفر فرصة للمرور بالقرب من الطاولة التي كانت تضمها إليها وصديقيه المقربين شوبار وسولاري للعب الورق.

لكن ذات مساء وفي الوقت الذي لم يكن فيه بروسيير على رأس عمله، تغيب شوبار عن لعبة الورق. في اليوم التالي عثر على جثته فوق جسر الفنون وفيها طعنة خنجر بقى مغروزاً في الجرح. فوق قبضة الخنجر كتبت عبارة غريبة: «رقم واحد».

كانت تيريز ذات جمال أخاذ ترنو إليه الأ بصار والأطماء. وعلى الرغم من حرص والدها وتشدده في مراقبتها، غير أن شاباً جميلاً يرتدي أحدث الملابس تمكن من غوايتها والإيقاع بها، وحينما اكتشفت حملها، ظنت أنها غابت عن الوعي. لكن صاحب الحمل، الذي يزعم أنه ماركيز، كان شهماً وأعرب عن استعداده لإصلاح خطأه والزواج من تيريز. أراد لوبيان أن يقايض بؤسه بحسن التوايا، لاسيما وأن حماه المستقبلي ثري و معروف. واتفق على الاحتفال بالزواج في أقرب فرصة. وسيكون حفل الزفاف ضخماً نظراً لوفرة المال . لكن العريس غاب عن اليوم الموعود. وتلقى المدعون رسالة جاء فيها: اعلموا أن «الخطيب» إن هو إلا أحد السجناء المفرج عنهم حديثاً وأن الماركيز المزيف قد هرب.

بعد أربعة أيام شب حريق في مقهى لوبيان الجميل. وكادت النيران تلتهم المسكين بروسيير. قررت الشرطة أن وراء الحريق دوافع إجرامية لأن النار اندلعت في تسعة أماكن مختلفة في الوقت نفسه. كان الحادث يعني لصاحب المقهى دماراً وإفلاساً، إذ نوى المالك رفع دعوى قضائية على المستأجر. افتتح لوبيان، بما تبقى لديه من وفر متواضع مقهى آخر، أكثر تواضعاً في شارع سانت انطوان. ولم يبق من بين جميع الذين كانوا يقومون على خدمة زبائنه الأنيقين سوى بروسيير. أما سولاري فقد استمر في التردد على صديقه الذي تعود علاقته به إلى أيام الشباب. ذات مساء، بعد أن شارك في لعبة الورق وتناول كأساً من الجمعة، عاد إلى منزله، وهناك أحس بالألم شديدة أدت إلى موته بسرعة. اكتشفت فوق تابوته ورقة مغروزة بالكفن كتب عليها: «رقم اثنان».

طالت الفضيحة ابنة لوبيان، ودمرت تجارة أبيها، ثم أتى الموت على صديقه، وأصاب المرض زوجته (التي ستموت لاحقاً بسبب الحمى أو الآلام)، وغرق لوبيان في اليأس. لحسن الحظ أن ابنته أوجين مازال معه. وهو شاب جسور علق الوالد عليه آماله الباقية كلها. فجأة، بدأ الشاب دون معرفة أبيه، يعاشر أناساً مشكوكاً في أمرهم. ذات مساء شاركهم في عملية سرقة ترافقت بعمليات تكسير أدت إلى تدخل رجال الأمن، ربما على إثر وشایة من أحدهم. تمكّن الشركاء الأربع من الهرب، وهو ما دعا إلى الشك في معرفتهم بالعملية. وتم توقيف الشاب فقط. وحكم على أوجين لوبيان بالسجن عشرين عاماً.

إذاء هذه المأساة المتتابعة، أحس صاحب المقهى أنه قد فقد صوابه، وتأكد أن هناك من يضمّر له الشر ويعمل خفية على ضياعه: والدليل على هذا تلك المؤامرة التي راح ابنه ضحيتها. لكن من يقف وراء هذا؟ لاسيما وأن المصائب لم تنته بعد. بعد مصيبة أوجين بدأ الزبائن بالابتعاد عن مقهائه، فترامت الديون عليه، وراح حجاب المحاكم بمضايقته باستمرار. وعما قريب سيتم الحجز على أملاكه. عندئذ قام بروسيير الطيب بعمل غير مسبوق حيث وضع مدخراته بتصريف رب عمله لوبيان. ذهل صاحب المقهى لأن صاحب

الهدية شرطها بتسليم تيريز نفسها له! وعاد الكابوس. تيريز، صغيرته، تيريز التي فضحتها سابقاً ذلك الأزرع. والآن... سمعت الصبية كل شيء. فاختارت أن تتطلع وتذعن لطلب بروسيير في سبيل إنقاذ أبيها.

كان لوبيان على وشك الغرق في الجنون فأصبح يتردد على حدائق التويلري كل ليلة وحيداً يجتر يأسه. ذات مساء شتائي، ابتلق ظل يرتدي برنساً من خلف إحدى الأشجار ونادي على صاحب المقهى:

«لوبيان، هل تذكر عام 1807؟ السنة التي ارتكبت فيها جريمتك!»

ارتعد صاحب المقهى.. هذا الصوت.. 1807، إنها السنة التي تم فيها اعتقال بيكتو! سنة تلك المزحة السيئة. بعدها عشر على شوبار ميتاً بطعنة خنجر كتبت على مقبضه العبارة التالية: «رقم واحد». إذا كان سولاري رقم اثنان، فهو إذاً الرقم ثلاثة؟ وراح الظل الغامض يتهمه بعناد. ولકثرة ما تملكه الرعب» لم يعد لوبيان قادرًا على الهرب. اقتربت القلنسوة من وجهه. وتبينت له قسمات مألوفة. بروسيير! لكن خلف هذا الوجه يرتسם، كما بين السطور، وجه فرانتسو بيكتو. وجه رجل مخيف، مسكون تماماً بالرغبة في الانتقام.

وبشكل فظيع استعرض الاسكافي السابق كل المصائب التي لحقت بلوبيان.

«نعم، أنا يالوبيان، من قام بكل شيء، وتعمدت كل شيء، لكي أنتقم من الإنسان الذي حكم علي بالسجن ليسرق مني خطيبتي!».

أطلق صاحب المقهى صرخة رعب ترافقت مع طعنة سكين كانت تخترق صدره. «أنت الرقم ثلاثة يالوبيان».

الوداع يا لوشر، يا بالدينو. لقد انتقم فرانتسو بيكتو لنفسه. ولكن على الرغم من رضاه عن استكمال عمله أحس بالتعب. ولم تعد فكرة ما يملكه من ثروة واسعة تدخل السكينة إلى قلبه إلا قليلاً. ترى هل للانتقام طعم مر بعد إنجازه؟ رمى بوشاحه في إحدى الأكمام. لكن، في تلك اللحظة نفسها انقض عليه شبح، وخلال ثوانٍ وجد بيكتو نفسه مكمماً معصوب العينين، ثم محمولاً. ها هو مرتكب الجرائم الثلاثة يجد نفسه مربوطاً بسلسلة حديدية وقابعاً في غور أحد الأقبية. لماذا؟ ومن؟ وماذا حصل له؟

أخيراً اقترب من ضياء مرتجف، واكتشف بيكتو هوية من اعتدى عليه. على ضوء السراج تعرف على أنطوان ألوت، ذلك الرجل الذي أعطاه الراهب المزعوم بالاديني ماسة مقابل اعترافه. لكن ما الذي يفعله هنا هذا الرجل؟

ضحك ألوت ساخراً. وروى قصته الرهيبة. بعد أن اعترف على أصدقائه القدامي وقبض ثمن خيانته، ذهب إلى أحد باعة الجواهر ليقايض الحجر الثمين الذي قدمه له الخوري المزعوم. لكن التاجر سرقه، فقتلته ألوت من شدة غضبه. بعد أن بدأت الشرطة

بملاحقة حاول العثور على هذا الراهب الغامض بالديني. وعند وصوله إلى باريس بدأ بالبحث عنه. ومن خلال تجواله حول منازل المهاجرين من مدينة نيم، انتهى به الأمر إلى فهم كل شيء وتعرف على هوية بيكون.
«المالذي تريده مني الآن؟»

ماذا يريد ألورت؟ النقود طبعاً. الكثير من النقود. لأنه عرف أن الاسكافي السابق قد أصبح واسع الشراء.

البداية ستتكلفك وجبة الطعام خمسة وعشرين ألف فرنكاً!»

زمن السجين، وتلوى وحاول تحطيم قيده. لكن ألورت بقي ثابتاً على موقفه، جاهلاً أن بيكون الذي استطاع تلبيس مثل ذلك الانتقام لم يكن ذلك الرجل الذي يمكنه الخضوع. فالحقد عنده أقوى من القيد والتعذيب والجوع. الحقد. أصبح بيكون يهزمي، وجراح نفسه. وتلوث الجرح. وأصيب بالكزاز. تصلت عضلاته وجحظت عيناه وتشنجت قسماته. وأدرك ألورت أنه سيفقد الثروة.

«تكلم!!»

لكن الآخر جن وأصبح على حافة الموت. فجن جنون ألورت وانقض على بيكون وقتلته. وهكذا وقعت الضحية بدورها ضحية الانتقام.

بعد جريمته الثانية قام ألورت بسد مدخل القبو الواقع في شارع سانت روش. ثم هرب إلى إنكلترا. في عام 1828 اعترف وهو يحتضر أمام أحد الكهنة، فقام بتدوين ما قصه عليه. ووقع المحضر على كل صفحة. بعد ذلك أرسل رجل الكنيسة ذلك الاعتراف إلى دائرة شرطة باريس. وهنا يؤكد بوشيه المشرف على الوثائق بأنه اكتشف هذا النص، الذي قام بنشره لاحقاً في كتابه الموسوم: مذكرات.

الرواية بين الاختراع والحقيقة

هل القصة حقيقة؟ أم أنها من اختراع ذلك المشرف على الوثائق؟. جان تولار، أحد المؤرخين المشهورين، قام بدراسة القضية (مجلة إستورياء، العدد 561)، وأول ما لاحظ أنه من المستحيل تأكيد أو نفي قصة بوشيه لأن وثائق دائرة الشرطة قد احترقت في عام 1871 إبان كومونة باريس. بعد ذلك يكشف عن بعض الأخطاء التاريخية. منها على وجه الخصوص، أن سافاري لم يكن في عام 1807 دوق روسيغو ولا وزيراً للشرطة.

هل تعمد ألكساندر ديماس التشكيك بحقيقة تلك القصة؟ ليس هذا ما يهم! سواء أكانت ملفقة أم حقيقة، فقد فرضت الحبكة نفسها عليه. الأشخاص والمشاهد تترى.

فرانساو بيكون ذلك البحار المرسيلي إدمون داتيس. وخطيبته مارغريت ستحمل اسم مرسيلس. أما قلعة فينيستريل فتصبح قصر إيف... حيث يلتقي بيكون - داتيس بالراهب الإيطالي الخرافي الشراء، فاريلا. لماذا هذا الاسم فاريلا؟ انه اسم راهب قديم ومنوم مغناطيسى شهير عرف المجد في بداية القرن. يشبه الكونت كاغليوسترو.

لكن ماذا عن الآخرين: عائلة لوبيان وشوبار وسولاري...؟ هنا يتدخل ديماس لينفع روایته في الواقع التاريخي لعصره. والغريب أن خياله سيصبح أكثر احتمالية من القصة التي رواها بوشيه.

لوبيان وشوبار وسولاري يقابلون مونديغو ودانغلار وفيلفور. مونديغو يعشق مرسيلس ويسعى إلى سرقتها من داتيس. وبمساعدة دانغلار وفيلفور، نائب وكيل الملك، يقوم بتسلير المؤامرة. الأحداث تدور في عام 1814 بعد أن استقر لويس فيليب في باريس. فيلفور الذي قام على خلمة النظام السابق بكل أمانة أراد أن يحظى ببركة النظام الجديد. وتورط في المؤامرة مثل والله الذي كان أحد شيوخ الامبراطورية القدامى، فاتهم داتيس، زاعماً أنه يحمل رسالة من الإمبراطور إلى المتآمرين البونابارتين. وسرعان ما تم توقيف البحار وحجزه إدارياً. وكغيره من الموقوفين تم إبعاده قصر إيف. لكن تصادف هنا عودة نابليون. فيتغير فيلفور موقفه ويتعهد نسيان داتيس المسكين الشاهد على حماسته الملكية. وحينما تنازل الإمبراطور للمرة الثانية عن الحكم، انتقل نائب وكيل الملك إلى المعسكر الآخر. أو لم يكن أول من أتهم داتيس بالاشراك في مؤامرة لصالح بونابارت وتركه يتعرف في قصر إيف؟!

مونديغو ودانغلار وفيلفور، امتهنا أعملاً استثنائية خلال حكم كل من لويس الثامن عشر وشارل العاشر، ثم في عهد ملكية تموز. مونديغو، الذي كان مجرد جندي في عام 1815، هرب من الخدمة إبان حملة بلجيكا قبل معركة واترلو بقليل برفقة ذلك الذي سيصبح مرشدته، أي الماريشال بورمون. وهو شخصية حقيقة. شخصية أرستقراطية هاجر منذ بداية الثورة. بعد أن أصبح قائداً في الثورة الملكية، عاد إلى الجيش في عام 1808. بعدها لم يتوقف عن البرهنة على وفاته مما أدى إلى أن يصبح وزيراً للحربيّة، وحصل على مرتبة الأشراف (النبلة)، واتبع مونديغو خطى بورمون، فأصبح قبطاناً في إسبانيا. أثناء الانتفاضة اليونانية ضد الأتراك، عين مدرباً في قوات علي، باشا جينينة، الشائز على الدولة العثمانية. بعد عودته إلى فرنسا، نال لقب كونت مورسيف، وأصبح كراعيه أحد أشراف فرنسا.

أما دانغلار، فقد جمع ثروة من عمله كمورد للجيش خلال حملة إسبانيا في عام 1823 (حيث التقى شريكه مونديغو). بعد أن أصبح باروناً، تحول إلى واحد من أهم

المصرفيين على الساحة الباريسية. وتبعداً لما يشير إليه المؤرخ جان تولار، فإن المهن التي تقلبت فيها هذه الشخصية الخيالية تذكر حتماً بشخصية رجل المال ومورد الجيش غابريل أوفرار. أما فيلفور، الذي عين في وظيفة محترمة، هي نائب وكيل الملك في باريس، فيرمز إلى اتهامية ووصولية رجال القانون في تلك الفترة الذين كانوا يتقلدون من نظام لآخر دون أن يصيّبهم أي ضرر.

وبالتالي فإن الخيال يلتقي بالواقع. وحينما تخيل ديناً انتقام داتيس الذي أصبح كونت دو مونت كريستو، فقد استلهم واقعاً وأحداثاً تاريخية حقيقة. مونديغو - مورسيف أصبح ضحية لعنف حملة صحافية اتهمته بخيانة باشا جائينا وتسلیمه للأتراك. وقد دفعته الفضيحة بهذا النبيل إلى الانتحار. أما المصرفي دانغلار، فقد أفلس بعد تلقيه برقية دفعته إلى المغامرة في إحدى عمليات البورصة. لذا توجب عليه الهرب. الواقع أن أوفرار قد أودع السجن للاشتباه بقيامه بعده اختلالات. وأخيراً اتهم فيلفور، في محكمة الجنائيات، بأنه تخلّى عن أحد أولاده، وأصيب بالجنون.

على هنا يكون ديناً قد وجه النقد إلى أركان سلطة تموز الثلاثة: مجلس باريس، والمصرف والعدالة. كما أن رواية كونت دو مونت كريستو رواية معاصرة تتضمن نقداً قاسياً للمجتمع.

لكن ماذا عن اسم مونت كريستو، تلك الجزيرة التي خبأ فيها فيرارا كنزه؟ الشرح نتركه لديناً نفسه. في عام 1842، أي قبل عام على كتابة أشهر رواياته، صاحب ديناً نابليون، ابن الملك جيروم. وقاما بزيارة إلى جزيرة إلبا واستغلاً هذه الفرصة لصيد الحجل. أشار عليهما أحد سكان الجزيرة الأصليين أن الصيد الأوفر يجدانه في جزيرة صغيرة ليست بعيدة، هي جزيرة مونت كريستو. ويبدو أن الاسم أعجب ديناً فقام بتسجيل الموقع الجغرافي مما أدهش ابن الملك جيروم، فقال له أنه تخليداً لذكرى هذه الرحلة سيجعل اسمها عنواناً لرواية قد يكتبها ذات يوم... .

لم يكن الأمر بهذه البساطة. ففي كتاب عنوانه: ثرثارات، يروي ديناً القصة التالية: «والآن كل واحد حر في أن يجد لكونت دو مونت - كريستو مصدر آخر غير الذي أشير إليه هنا؛ ومن يعثر عليه سيكون شخصاً شديداً الذكاء». حسناً، لقد تم العثور على هذا الشخص. في عام 1976 نشر هنري جيل، الكاتب والمتخصص في علم السلالات، نتائج أبحاثه عن أجداد ديناً (مونت كريستو أو المغامرة العجيبة لأجداد ألكساندر ديناً)، منشورات بيران. وتحري التاريخ، منشورات ف. و) وكشف عن قصة غريبة.

جد الكاتب، ألكساندر دافي دولابايوتري، هو مركيز من أصول نورماندية ويلمك مزرعة في سان دومينغ، استقر فيها مع أخيه الأصغر شارل الذي كان على تقدير أخيه في

كل شيء. في بينما كان الكساندر شخصاً لامباليأ، كان شارل شغوفاً بالسعى وراء الشروة. في عام 1748، وبعد مشادة عنيفة جديدة (كان شارل يأخذ على الكساندر أنه يغازل زوجته) اختفى هذا الأخير مع ثلاثة من العبيد، رجلان وامرأة، بعد أن هدد أخيه قاتلاً: «انتقم ذات يوم». وفي مجتمع مثل مجتمع سانت دومينغ كان هذا الهروب مع ثلاثة عبيد «آبقين» يعد بمثابة فضيحة. جن جنون شارل، وراح يبحث عن أخيه بدون طائل. واقتنع الجميع بعد مدة أن الكساندر قد توفي.

راح شارل، فارس بياتوري، يستمر المزرعة لحسابه، ووفر لها انتلاقة جديدة تقوم على صناعة السكر والاتجار به وتصديره من ميناء حر، اسمه مونت - كريستو! (كان يعمل في تلك المزرعة مائتا عبد). بعد مدة تراجعت صحة صاحب المزرعة وتوجب عليه العودة إلى فرنسا تاركاً خلفه من يشرف عليها أثناء غيابه.

شارل، الذي حصل على لقب ماركيز، انطلق في عالم الأعمال بعد اعتقاده بموت أخيه. فحقق في البداية بعض النجاح. لكن المستقبل سيكون كارثياً عليه. انتقل ماركيز بيافوري الجديد من فشل لآخر، وراح يفترض الأموال حتى أفلس نهائياً. وحينما توفي في عام 1773 اكتشف ورثته أنه مدين بأكثر من مليون ليرة، ولحسن الحظ أن مزرعة بيافوري في النورماندي بقيت ملكاً للعائلة.

في عام 1775 نزل في مدينة الهافر رجل في الستين من عمره من مركب قادم من سانت دومينغ، قال أن اسمه أنطوان دوليل. لكن حينما قابل خوري بيلفيل أنكوا (حيث ملكية دافي دولياتيري) قدم أوراقه: وكان اسمه الحقيقي: الكساندر أنطوان دافي دولياتيري، وأن الماركيز الذي اختفى منذ سبعة وعشرين عاماً ينوي استرجاع أملاكه وقصره.

وهنا لا بد على الورثة أن يطيعوا. أخيراً انتقم الكساندر لنفسه. لكن صهر شارل أجرى تحقيقاً في سان دومينغ أسفراً عن قصة غريبة. استقر الكساندر مع العبيد الثلاثة الذين رافقوه أثناء هروبه، في الجهة الشمالية من الجزيرة. وهناك حيث وجد الزنوج الآبقين ملجاً لهم، قام الكساندر ببيع العبيد الثلاثة لكي يشتري عبدة رائعة الجمال اسمها سيزريت فيما أُنجبت له أربعة خلاسيين. لكن مع مرور الزمن، ضجر الكساندر من هذه المساكنة وفك برؤية فرنسا مرة ثانية، لا يحدوه سوى الانتقام. ولكي يوفر نفقات الرحلة قام بكل وقاية، ببيع أولاده، لكنه لم يتنازل عن ابنه الأصغر، وهو صبي رائع الجمال اسمه توماس الكساندر، إلا بشرط إمكانية استرجاعه يوماً ما.

عاد الكساندر إلى قصره حيث عاش حياة صاخبة، على الرغم من تقدمه في العمر برفقة بعض النورمانديات الجميلات. مرة أخرى بدد ثروته التي حصل عليها مجدداً. في

عام 1776 استقدم المركيز ابنه الشاب توماس ألكساندر من سان دوني. وعاش الأب والأبن حياة مرحة. حياة العربيدة هذه أتت على آخر أملاك دافي دولابايوتري. وكم من مرة هرباً من المزرعة للتخلص من الدائنين.

على الرغم من هذه التجاوزات فقد حصل توماس ألكساندر على قسط جيد من التربية. هنا الخلاسي العملاق المماحك أصبح ذائع الصيت في أوساط باريس الراقية. في عام 1786، وهي السنة التي توفي فيها والده المركيز، انخرط في جيش الملكة متكتباً بكتيبة والدته، ديماء. وكانت بداية مهنته العسكرية اللامعة في الجيش الملكي ثم في جيوش الثورة والقنصلية وحصل توماس ديماء، في عام 1792 على رتبة عميد.

في عام 1802 أنجبت ماري لابوريه، زوجة الجنرال ديماء الكساندر الصغير. على اسم جده. لم يعرف الأبن أبهاً لأن الجنرال توفي في عام 1806 في إيطاليا بعد مدة من الأسر المرير. وما لاشك فيه أن فضوله للتعرف على قصة أجداده قاده إلى سماع اسم مونت كريستو الذي يتناوله أفراد العائلة. بعد مضي زمن طويل، وبعد رحلته مع ابن الملك جيرولم فإن اسم جزيرة مونت كريستو ذكره بمحاجرات دافي دولابايوتري في سان دوني. أما موضوع الانتقام، كما يشير جيل هنري محققاً، فقد كان موجوداً في لب المأساة العائلية. الوجه الاستثنائي لإدمون داتيس سيقدم له لاحقاً حياة جديدة.

شاب شاحب فائق الجمال

2. الأصول الحقيقية لرواية ستاندال: الأحر والأسود

جولييان سوريل ابن نجار من منطقة فرانش كومتيه، تعلم شيئاً من اللاتينية والتاريخ على يد جراح - عسكري chirurgien major وكان معجباً بـ مغامرة نابليون، ويحمل بتجاوزه ظروفه المعيشية، وهو ما رأى فيه والده مجرد أحلام، إضافة إلى أنه لم يكن يحب كثيراً ميل ابنه إلى قراءة الكتب.

تنبه خوري فيريير، الأب شيلان إلى ذلك الشاب الطامح إلى مهنة في الكهنوت. وبانتظار الفرصة المناسبة، سعى الكاهن إلى العثور له على عمل كمربي لأولاد عمدة القرية السيد دو رينال. بعد أن فتن جولييان بـ زوجة العمدة خطط لغزو قلبها وكان له ما أراد. لكن حبه الآثم لم يعد سراً، مما اضطره إلى مغادرة بيت عائلة رينال. فالتحق بـ إكليريكية مدينة بيزانسون بناء على توصية من الأب شيلان على الرغم من عدم ميوله وافتقاره إلى الورع. لكنه تصنع ذلك بذكاء، مما وفر له رعاية المدير الأب بيرار وحمايته. وحينما استقال هذا الأخير، غادر سوريل الإكليريكية ليعمل سكرتيراً لدى إحدى الشخصيات الفرنسية الهامة هو

الماركيز دولامول، حيث استحوذ تدريجياً على ثقة هذا السيد العظيم ذي التفوذ في البلاط الملكي، وأصبح مؤتمناً على أسراره.

راح جولييان يغازل ماتيلد، ابنة الماركيز وما كان راغباً فيها، لكن لغاية في نفس عقوب. وذات يوم استفاقت المسكينة على ما يحمله بطنها منه. علم الماركيز، فاستشاط غيظاً وعداً ما فعله جولييان خيانة للثقة التي منحها له. فقال له الشاب: «اقتلني واعمل على أن تبدو هذه الجريمة انتحاراً». لكن الماركيز رفض النهاية إلى هذا الحد. عندها أصلح جولييان غلطته وتزوج من ماتيلد. ولكي يتخلص السيد دولامول من هذا العار قرر أن يمنع زوج ابنته لقباً نبيلاً ورتبة ملازم أول في سلاح الخيالة.

عند إعلان الزواج، تلقى المركيز رسالة.. نهي إلى السيدة دورينال، التي مازالت مغمرة بجولييان، أن عشيقها يعد العدة للزواج من ماتيلد دولامول. وبناء على نصيحة أحد مرشداتها الروحيين وشت بجولييان بوصفه مفسداً للنساء. وما أن عرف جولييان بالخبر حتى قرر العودة إلى فيريير بصدر يملؤه الغيظ. وهناك انتظرت السيدة دورينال في الكنيسة وأطلق عليها عيارين ناريين، فأصابتها بجرح خطير.

ألقي القبض على جولييان. قامت السيدة دورينال بكتابة رسائل تشفع لعشيقها لدى أعضاء هيئة المحلفين. غير أن الشاب اعترف بذنبه، وحكم عليه بالموت. قامت السيدة دورينال بزيارته في سجنه وتولست إليه بأن يعود عن إقراره بالذنب، لكن جولييان يرفض. المهم أنها أدركت بأن أحدهما لم يكن عن حب الآخر أبداً. أعدم جولييان تحت المقصلة، وبعد ثلاثة أيام توفيت السيدة دورينال.

هذا هو ملخص الرواية كما كتبها ستاندال، لكن أين تقع أصولها؟

نشرت رواية ستاندال: الأحمر والأسود، في عام 1831، وكانت تحمل عنواناً فرعياً هو: وقائع القرن التاسع عشر. وهي رواية استلهماها كاتبها من حادثة وقعت قبل أربع سنوات من كتابتها في منطقة الدوفينيه، مسقط رأسه. وتفردت بنشرها صحيفة المحاكم La Gazette des tribunaux هي، أولالي ميشو دولاتور، أما اسم ماتيلد دولامول، فكان هنرييت دولوردون.

حينما دخل قاعة المحكمة محاطاً برديرين يعتمر كل منها قبة بقرنين، اتجهت عيون النساء الحاضرات إليه، ورأين شاباً نحيفاً، شديد الشحوب، عيناه سمراءان ممومتان، ويرتدى لباساً أنيقاً. تحت ذقنه منديل أبيض مربوط بأعلى ججمنته. سرى همس بين الحضور: «لا بد أنه يتألم كثيراً». لكن بعد هنีهة، صار يقال «ياله من جميل». الألم، الجمال، والفضيحة. فضيحة حب حرام انتهى تحت قبة إحدى الكنائس بمحاولة قتل وانتحار. ضمت قاعة المحكمة المتواضعة هذه في مدينة غرونوبيل كل العناصر الالزمة لكي تتحقق

القلوب بأقوى ما تستطيع الخفقان. لم لا ونحن في عصر الرومانтика؟، وكان العنصر الروائي هناك حاضراً في قفص المتهمين، يرمز إليه هذا الشاب الناعم المعرض للإغماء في أية لحظة.

كان أنطوان بيرتيه في السادسة والعشرين من عمره. ولد في 4 آذار 1801 في قرية برانغ التابعة لمنطقة الإيزير القرية من جبال بوغي. أبوه كان بيطاراً، وتقوم أمه برعاية ستة إخوة له أطفالاً. سرعان ما لاحظ الوالدان أن أنطوان - ماري، آخر العنقود، كان مختلفاً عن إخوته: صحته رهيفة، وبنيته ضعيفة، وجبلته بريئة. كان يمكن أن يكون بنتاً، فكيف والحال هذه يمكنه أن يعمل في محترف الحداده مع أبيه وإخوته الأشداء ذوي السخنات النضرة؟ زد على هذا أن الشاب أنطوان لم يجد أي فضول نحو العمل الذي يمتنه والده، وكان كلما ستحت له الفرصة، يلجم إلى ملحق البيت العلوي ويستغرق في أحلامه لساعات طويلة.

مع أن أنطوان كان موضع سخرية من أبيه وأشقائه الذين كانوا يضربونه في أغلب الأحيان، فقد استحوذ على انتباه خوري القرية، الأب ميشو العجوز. كان الطفل يتمتع بنظره حادة، وذكاء بانتظار من يكتشفه. قبل الوالد بيرتيه، مضطراً، أن تفرض الإكليريكية على ابنه تعلم مبادئ اللغة اللاتينية. وسرعان ما برهن أنطوان على أنه نليمذ نجيب. فقرر الأب ميشو أن يجعل منه كاهناً، ووافقت العائلة فوراً: لأن التحاق أنطوان بالمدرسة الإكليريكية، من شأنه أن يوفر عليها إطعام أحد أفرادها. لكن كيف السبيل إلى توفير مصاريف السفر إلى غرونوبيل والإقامة فيها؟!. مرة أخرى يهب الكاهن الشهم لمساعدة أنطوان، فاغترف مما وفره واستهض كرم بعض العائلات السديدة. وفي شهر تشرين الأول من عام 1818 تم جمع مصاريف الإقامة، واتجه أنطوان إلى غرونوبيل متاططاً صرة حاجياته الصغيرة.

في المدرسة برهن هذا الشاب عن براعته. لكن النظام والفاقة والبرد كلها، أمور ناءت بكل كلها عليه.. و أدرك أن المداهنة ستكون سبيلاً لتحقيق طموحاته. صحيح أنه كان يفتقد الرغبة إلى هذا النوع من الدراسة، لكن إرادته الجامحة كانت تدفعه إلى تجاوز ظرفه الاجتماعي وتحقيق النجاح. لم يكن راغباً في أن يكون كاهناً إلا لينسى الآخرين بأنه ليس مجرد ابن بيطار (حناء للخيل). زد على هذا استياؤه من جو الإصلاح الأخلاقي والديني المهيمن منذ نهاية الحقبة النابوليونية وعودة آل بوربون إلى الحكم. في غرفته استبدل بكتاب الصلوات كتب القرن الثامن عشر الفلسفية الممنوعة، وربما بعض الروايات الإباحية. لكنه فوجئ ذات يوم بوجوب مغادرته المدرسة بعد أن قضى فيها أربع سنوات كاملة. قيل له رسمياً إن سبب طرده يعود لأسباب طيبة؛ حيث لم تكن صحته على مايرام. وهي ذريعة لجأ إليها لكي لا يعترف لحاميه الأب ميشو بالسبب الحقيقي وراء طرده.

لقد ترك الرهينة قبل أن يُطرد منها، وكان متفقاً في عائلة لا تكاد تعرف القراءة والكتابة، فازدادت غربته عن أهلها.. تأثر الخوري بما أصاب الشاب من هلع فهب لنجدته من جديد. فقد كان أحد أقاربه الأغنياء، ملاكاً عقارياً كبيراً في مدينة بانغ يسعى للحصول على لقب «آل لاتور» de la Tour كي يضيفه إلى كنيته، مما سيكون له وقع أكبر على الناس، والبداية في تعين مدرس خاص لولديه الصغيرين. ووقع الخيار على أنطوان الذي أوصى به الكاهن خيراً. وتوجه صاحبنا إلى «садة القصر»، كما كان أهل القرية يسمونهم. لم يكن في البيت من عناصر القصر أى شيء، لكنه كان فسيحاً ومؤثراً بشكل مريح. أبلغت الخادمة إليز سيدة البيت بوصول أنطوان، الذي كان حينها يضبط رداءه الكهنوتي رغمما عنه. أخيراً جاءت أولالي ميشو دو لاتور، ذات الثلاثين عاماً والوجه الصبور والقمام المماس المتهدادي تحت أهداب فساتينها على الرغم مما أنجبته من أبناء. دو خده عطرها الفواح المشير الذي لم يسبق له استنشاقه من قبل، فلم يسمع ما قالته له سيدة المنزل إلا بصعوبة. لم يمر وقت طويلاً حتى كان يصعد سلماً خلف السيدة ميشو دو لا تور وهي تجر أذىال الحرير، وتخيل الشاب عرقوبها الناعم فوق الخفين.

«هذه غرفة تلميذيك.. سنضع لك فيها سريراً».

نظر أنطوان بصعوبة، فرأى باباً مفتوحاً على غرفة يتربع فيها سرير واسع يقوم على أعمدة منذهبة، تغطيه المطرزات البغدادية. ترى هل فاجأت أولالي نظراته وهي تتسم قائلة: «هذه غرفتي، لأكون قريبة من طفلي.. أما غرفة نوم السيد ميشو دو لا تور فهي هناك، في آخر الممر».

في الليلة الأولى التي يقضيها أنطوان بيتها تحت سقف آل ميشو، نام الشاب وعيناه معلقتان على ذلك الباب الذي يفصله قليلاً عن أم تلميذه.

أصبح لأنطوان الآن تلامذته. لكن الطفليين ما كانوا يعنيان له سوى القليل، ولا سيما أنهما مشاكسان ومنحرفاً المزاج. زد على ذلك حال العبودية هذه التي لم تكن لترضيه أبداً: أي فارق بين المربي وبقية الخدم! لكنه سيتحمل كل هنا من أجل عيني أولالي. يا له من اسم رائع. كانت السيدة لا تكف عن الابتسام في وجهه، وتوجيهه كلمة لطيفة إليه كلما دخلت غرفة الأولاد مع بداية الدروس. وإذا ما دعي إلى طاولة مستخدميه، كانت تحادثه وتعرب عن قلقها على حالي الصحية، وتنصحه باستنشاق هواء الجبال العليل. لكنه لم يفعل شيئاً من هذا. إنه يتثبت أكثر من أي شيء آخر بالحفظ على سجنته البيضاء، وذلك التعبير الحزين الدائم الذي كان يثير شفقة السيدة ميشو دو لاتور كثيراً. كان أنطوان يعني كثيراً بحزنه. ويحوله إلى أداة للغواية.

كان أنطوان يراقب بانتباه حياة هذين الزوجين غير المتجلانسين: هي خفيفة مرحة، ودودة وشابة. أما هو، فمتذمر ومتحفظ لا يعنيه من أمور الدنيا سوى أملاكه وعائداته وحساباته. رجل ضجر وعجز. لم يجرؤ أنطوان على تصور حياتهما الزوجية. وحينما يضطر إلى التفكير بهذا الموضوع كانت ثور ثائرته.

هل هو حالم يا ترى؟

لقد بدا له، منذ وصوله إلى بيت ميشو دو لا تور، أن الضياء عاد ليحيي أولالي. ومن الآن فصاعداً، حينما يجد أحدهما قرب الآخر أثناء النظر في واجبات الأطفال، كان أنطوان يتمنى لو تحضن يده يدها. عند حلول الظلام تتسمّر عيناه على الباب الموصّل إلى غرفتها، ويروح، على ضوء الشموع، يكتب بحرارة، بطاقات فيها ما يجعله يمزقها في الصباح.

ذات يوم تجراً على وضع وريقة بين يدي أولالي. دهش لقبولها واحتضان يدها الجميلة لها، ثم انتقالها إلى صدر تلك الشابة الجميلة العاشر. هي ذي كلماته تدخل الكهف السري الذي طالما حلم بمداعبته. احمرت وجنتاً أنطوان، وتساءل: أتراها وقعت في حبه؟! أخذت البطاقات الناعمة تترى الواحدة تلو الأخرى. وازدادت تعابير أنطوان جرأة. لكن هنا لم يكن يعني أن السيدة كانت تقبلها دون شعور بالصدمة. ولم يمض وقت طويل حتى عرف الشاب أن الباب الموصّل إلى غرفتها لن يشكل بعد اليوم أي عائق. ومع حلول الظلام انسل خلسة نحو السرير المقرب؛ حيث قدمت له عشيقته أقصى علامات الحب.

ترى هل استسلمت أولالي؟ يبدو أن الأمر كذلك. مع أن شيئاً لا يؤكده بشكل قطعي. لكن هل يخفى مثل هذا الأمر على تلك الخادمة الداهية إليز، التي تنبهت تماماً إلى لعبة سيدتها، فوشّت بالسر إلى الزوج؟ وفي هذه الحالة ماذا سيكون رد فعل زوج يخشى الفضيحة، سوى إيلاغ أنطوان، بكلمات مهنية، أنه لم يعد له مكان في البيت.. لقد تصرف كأمير أو كزوج مجامل لبق حينما وافق على إيواء الشاب بضعة أسابيع أخرى، بانتظار أن يتبرأ أمره. بعد أن توفي الخوري العجوز ميشو، ذهب أنطوان بيرتيه للقاء خلفه، الأب ريا، دون أن يتخلّى عن طموحه في أن يصبح كاهناً، تدفعه الإرادة في أن يعلو فوق ظروفه. لكن العودة إلى المدرسة الإكليركية في غرونوبيل لم تعد أمراً ممكناً. ترى هل بوسع رجل الدين أن يوصي به لرؤسائه في مدرسة بيلاي؟. هنا ما فعله رومان ريا. وتوجّت وساطته بالنجاح.وها هو أنطوان يغادر برانغ للمرة الثانية.

ترى كيف كان الوداع بين العشيقين؟ هنا ما نجهله. بعد أن وبخت أولالي من قبل زوجها ومرشدتها الروحي، لاشك في أنها أرغمت على الالتزام بطريق الزواج الطويل الرتيب. أما أنطوان فقد رحل غير عابئ بأي شيء، بعد أن تغلب بالفعل على فضيلة السيدة

ميشو دو لاتور. ألم يكن الفوز أكثر ما يشغله؟ لكن البعد والتقصيف أيقظاً رغبته وميله نحو تلك المرأة الودودة.

لم يتاخر أنطوان بيرتيه في الواقع بشر انحرافاته وهو تلميذ في الإكليركية؛ إذ سرعان ما لاحظ المعلمون أن الشاب يخلط بين الطموح والموهبة. وبعد مضي سنة ونصف تم طرده من المدرسة. لكن هنا الخروج لم يبليغ عزيمته على الإطلاق، فجرب حظه مرة ثانية في إكليركية غرونوبيل. وهناك أيضاً لم تطل تجربته. وتبين أن أنطوان لن يكون رجل دين أبداً.

خلال هذه العزلة الإرادية، لم ينس الطالب حبيته أولالي. وكتب إليها في مناسبات عدّة. وكان الهيام يفوح من رسائله كانت كلماته الرقيقة التي كانت تتضمنها رسائله التي كان يضعها خلسة بين يديها في الماضي. خافت سيدة المنزل من تلك اللهجة العنيفة التي كانت تتضمنها رسائل، فأسرت بذلك إلى مرشدتها الروحي ترى، هل تحدثت عن هذه الرسائل الحادة إلى زوجها؟ هنا ما ستزعمه لاحقاً، مع أن بقية القصة تستبعد هذه الفرضية. أو لم تتهور هي نفسها حينما كتبت إلى أنطوان رسالة بسيطة لا تتضمن سوى سؤاله عن أخباره؟! لاشك في أنها كانت تعرف بأن المعلمين كانوا يقرؤون الرسائل الواردة إلى المدرسة. وهو ربما ما منعها عن التعبير عن حقيقة مشاعرها في تلك الرسائل. ما إن طرد أنطوان بيرتيه من مدرسة بيلاي حتى سارع بالسفر إلى برانغ. وكانت زيارته الأولى إلى عائلة ميشو دو لا تور. فخاب أمل الرجل حينما اكتشف بأن مريضاً آخر، اسمه جاكان، قد حل محله. ماذا لو أن هنا المربى الجديد قد احتل بعده قلب أولالي أو سريرها؟! ترى هل هنا ما يفسر استقبالها البارد غير العادي له؟ ذهبت الغيرة بعقله.. فهدد جاكان بتحديه في المبارزة، ثم عاد إلى طريقه كاظماً غيظه. لكن وزن صرته قد ازداد؛ إذ يبدو أن السيد ميشو دو لاتور لم يكن حقوقاً، فزوّده بمبلغ أربعين فرنك. وبعد أن ترك أنطوان مدرسة غرونوبيل، بلغت الطيبة (أو العمى) بزوج أولالي درجة أن تلبر له عملاً لدى أحد الأرستقراطيين المجاورين هو الكونت كوردون.

بعد أن استقر أنطوان بيرتيه في وظيفته الجديدة، أنجز عمله بلا حماسة، وبقي وفيأ طبعه فلم تفارقه تلك السخنة من الحزن المبهم الذي سمح له ذات يوم بكسب عطف أولالي ميشو دو لاتور. هل كان يأمل بغزوّة عاطفية جديدة؟ على أية حال، سرعان ما حير ضئى ذلك الشاب ابنة المنزل الجميلة هنرييت دو كوردون ذات الثمانية عشر ربيعاً. في يوم من الأيام، لحقت به خلسة وهو يقوم وحيداً بإحدى نزهاته الريفية. تقصيف غصن يابس تحت قدم الشابة الأرستقراطية، فاستدار أنطوان. احمرت وجنتها وهي تقف أمامه. تقدم المربى بضع خطوات نحوها، فلم تتحرك.

لاشك في أن إيراق الشجر يشجع على البوح. تعرف الشابان أحدهما إلى الآخر.
«لم هذا الحزن الشديد يكسو محياك؟» سألته الشابة.

ثم أردفت وهي تنظر في عينيه:

الآن تعتقد أن الآخرين أيضاً يعانون من مشاكلهم الخاصة؟ كما هو حالى، على سبيل المثال؟!
وحذ الحزن بين عواطف الشابين. . وقعت الفتاة في غرامه وسلمت له نفسها. هنا تبدأ
قصول رواية جديدة. وسرعان ما أعطى هذا الحب ثماره. عندها لم يجد الكونت بدأ من
تزويج ابنته من المربي. لاشك في أن أنطوان بيرتيه لم ينس أولالي، لكن النجاح
الاجتماعي الذي بدأت تباشيره مع هذا الزواج، جعلته يخفى حقده. قبل أن يقدم الأب
على إنجاز الزواج راح يستعلم عن هذا المتهرور الذي حملت ابنته منه. كانت المعلومات
التي جاءته كلها من المدرسة باللغة السوئ إلى درجة دفعه إلى طرد هذا الغاوي. أما
هنرييت فقد ابتعدت عن القصر ولم تعد إليه إلا بعد أن استعادت قامتها بلا حمل.

افترس الغضب صدر أنطوان بيرتيه بعد أن طرد كما يطرد الخدم، وراح يفكر بسبب
حظه العاثر. ترى من قدم للكونت معلومات باللغة الإضرار بشخصه إلى هذا الحد؟
ولماذا؟ وفرض الجواب نفسه: حتماً إنها أولالي! أولالي الغيورة من نجاحه، ومن هنرييت.
أولالي التي خانته مع جاكان، لكنها بقيت مغفرة به لأنها منعت زواجه. أولالي التي يحبها
ويكرهها في الوقت نفسه.

غرق أنطوان في الغضب. تناول ريشته وأفرغ في الحال عنف مشاعره فوق الورق.
وقال في نفسه: ينبغي على أولالي أن تعرف!، فكتب يقول لها «أتذكرين تلك الجملة التي
كتبتها إلى وأنا في بيلاي» «يا للفرح الذي أشعر به يا صديقي العزيز وأنا أتلقي أخبار
نجاحك»، أما الآن وقد أهملني الجميع يمكنك القول: «يا لفرحى وأنا أتلقي أخبار ذلك»
لكن، لا عليك فلن يطول انتصارك أكثر مما طال انتصار آمان [شخصية توراتية كانت
معادية لليهود، وأمان هو الوزير المقرب من ملك الفرس Assuerus حيث مات مشنوقاً].

تعاظم هيجان الشاب، ومعه وساوسه. وتبين من أن أولالي تقف وراء كل إخفاقاته
ترى، هل قامت بإغلاق طريق المدرسة أمامه بشكل غير مباشر؟ كيف يمكن تفسير رفض
المدارس الدينية له على الرغم من الطلبات المتعددة التي تقدم بها إليها؟. أرسل أنطوان
رسالة جديدة إلى عشيقته يهددها فيها: «إذا استطعت الدخول إلى المدرسة الإكليركية
فسيحل كل شيء؛ وإلا فلن أستطيع منع نفسي من القيام بعمل غير مألف؟» ترى بماذا كان
يفكر؟

بدأ القلق يساور عائلة ميشو دو لا تور جدياً. لاسيما أن كاهن برانغ، الأب ريال، قد تلقى بدوره رسالة غريبة جاء فيها: «حينما أظهر تحت جرس الدير سترعفون السبب!»، عندها قرر النبييل لوبي -جوزيف ميشو دو لا تور التحرك. فلم يكتف بأن يجد لأنطوان عملاً جديداً عند أحد أعيان موريستيل؛ بل كتب إلى الرئيس الأعلى لمدرسة غرونوبيل الإكليركية الكبرى رسالة يوصي بها فيها، بطيبة لا مثيل لها، ويطلب قبوله. لكن جواب رجل الدين الذي يدير المؤسسة لم يترك أمامه أيأمل: «على وصيتك أن يتذكر الحديث الذي جرى بيننا. فإذا كنت قادرًا على نصيحة، فقل له بأن يذهب ليبلغ نفسه في صحراء يبكي فيها طوال ما بقي له من عمر».

ترى ما هو الخطأ الرهيب الذي ارتكبه أنطوان؟ هنا ما لن يعرفه ميشو دو لا تور أبداً. لكنه رأى من المناسب أن يضع هنا الطالب السابق بصورة هذا الرفض القاسي. فرأى فيه أنطوان سبيباً إضافياً ليعد نفسه مضطهدًا. فهو مرفوض من قبل الأرستقراطية والمجتمع والكنيسة، إضافة إلى رفض أولالي لحبه. لكن جنونه كان شديد الوضوح. ففي رده على ميشو دو لا تور كشف فيه طموحه: «من المؤسف أنني لم أحظ بهذه المهنة التي كرست حياتي للحصول عليها؛ حيث كان يمكن أن أكون كاهناً جيداً، ولا سيما أنني أشعر بأنني سأبرع في زعزعة دوافع الأهواء البشرية».

أنطوان مضلل الأرواح والأجساد. أنطوان الذي راح يحلم منذ اليوم بمجد يليق به.

في شهر تموز من عام 1827 ذهب إلى مدينة ليون؛ حيث اشتري مسلسين. ولدى عودته إلى موريستيل، كان يتدرّب على الرمي خلال نزهاته مع تلامذته. بداله أحد المسلمين معطلاً، فأوكل أمره إلى بيطار المنطقة الذي تأخر في إصلاحه. عيل صبر أنطوان، لأن إنجاز مشروعه الكبير لا يحتمل التأخير. انتهز فرصة غياب والد تلامذته وانسل إلى مكتبه واستولى على مسلس كان فيه.

عند فجر يوم الأحد الواقع في 22 تموز، خباً أنطوان مسلسيه تحت قميصه وسلك طريق برانغ الواقعة على بعد خمسة كيلو مترات. كان الطقس جميلاً، والريف قفراً في يوم الرب ذاك. كان الفلاحون في دسكرياتهم يتزيّنون لحضور القدس. كانت قبة جرس كنيسة برانغ على مرمى البصر. سار أنطوان بخطا رشيقة. لم يكن في نفسه أدنى شك ولا أي تردد. ولم يشعر طوال حياته بما يشعر به من خفة في ذلك اليوم. أخيراً سيتخلص من وساوسه ويقهر كابوسه، وينتقم. وسيعرف الناس من هو أنطوان بيرتيه.

قرعت الأجراس. وبدأ الخوارنة بولوج الكنيسة. أما أنطوان فقد توقف قليلاً عند إحدى شقيقاته. كان هادئاً وهو يتناول طبقاً من الحساء قبل أن يتوجه إلى الكنيسة.

كانت الكنيسة مكتظة بالمصلين؛ إذ من النادر أن يتخلّف سكان برانغ عن القدس الرباني. انسل أنطوان بين جموع المصلين وألقى نظرة على راعي القدس. إنه هو من ينبغي أن يكون هناك، أمام المنبع. لأنه يعرف كيف يتحدث إلى هذا القطيع، ويسترجع النعاج الضالة ويضرب على قلوب كل أولئك الخطاة... حركة أخرى أيضاً: كان أنطوان يتوجه نحو جوقة المنشدين. أخيراً رآها. كانت أولالي ميشو دو لاتورجالسة في مكانها المعتاد، تفصله عنها بضعة صفوف. التهمت عيناه ضفيرة شعرها الغزير وجيدها الأنثيق الذي تمنى لو وضع شفتيه فوقه. لا، ينبغي أن ينتهي الأمر. فالوقت ليس للحب إنما للانتقام. ولا بد أن تكون المناسبة احتفالية! انتظر أنطوان لحظة تناول القربان.

ركع المؤمنون، وكان أحد أطفال الجوقة يلوح بجرسه. تقدم الأب ريال وبيده الكأس أمام الخوارنة. فجأة نهض رجل، هو أنطوان، شاهراً بيده مسدساً صوبه نحو أولالي دو لاتور. صوت الطلقة المدوّي انزلق بين جدران الكنيسة، ودوى انفجار آخر كقصف الرعد. أصيبت المرأة الشابة الجالسة في مقدمة الحضور في ظهرها وسقطت في مستنقع من الدماء. فقد الجميع صوابهم، لكن أيّاً منهم لم يتحرك على الفور. أسقط أنطوان بيرتيه المسدس من يده، وأخرج الثاني من تحت قميصه. وضع فوهة السبطانة تحت ذقنه وضغط على الزناد ثم وقع على قفاه.

أسرع طبيب القرية نحو أنطوان بعد فشله في الانتحار. لكن ماذا عنها؟ ليتها تعيش! في تلك اللحظة التي كان أنطوان يتآلم فيها وينزف بغزاره، لم يكن في رأسه سوى تلك الفكرة. ينبغي أن تعيش لأنه يحبها، وأنه لم يسبق له أن أحبها كما اليوم! اختلطت الدموع بالدماء النازفة من فكه المكسور.

سرعان ما ألقى القبض على أنطوان بيرتيه الذي لم يبد أية مقاومة. لكنه يريد أن يعرف، على الرغم من الألم الرهيب الذي يطحن ججمته. فطمأنوه: السيدة ميشو دو لاتور ستعيش.

أعيدت أولالي إلى بيتها. وأسررت إلى طبيتها الذي يعالجها ويستخرج الطلقة الأولى التي استقرت فوق المعدة بقليل:

«كنت أتوقع هذه اللحظة منذ زمن طويل».

تم تضميد الجرح، وبقي استخراج الطلقة الثانية. لكن أولالي كانت شديدة الضعف. بدوره جاء الأب ريال ليعودها. وبينما كان يقدم لها المسحة الأخيرة، تمتّت قائلة:

«إنني أسامحه»

تم استجواب أنطوان من قبل العريف جان كلود كلير، فاعترف بكل ما أرادوا أن يعترف به. ولم يطلب من كلير المزيد. لم يظهر قاضي التحقيق، جوزيف إيلوا دوبيه، مزيداً من الفضول على الإطلاق. الملف الذي أرسله المدعي العام للملك لم يكن يتضمن سوى خمس عشرة ورقة منها إفادة قصيرة للسيدة ميشو دو لاتور: «منذ زمن طويل، كنت أتوقع أن أكون ضحية أنطوان بيرتيه. لقد هددني شفويأً مرات عدّة، كما تكررت تهديداته كتابياً، لكنني لم أحفظ بتلك الرسائل. لقد حذرني أشخاص آخرون كثيرون من أنه كان ينوي التعرض لحياتي. لكنني لم أكن أتوقع بأن يحدث الأمر بمثل هذه السرعة، لاسيما وأنني لم أفعل شيئاً يستحق مثل هذا الانتقام». يظهر أن قاضي التحقيق لم يستجوب أولالى عن طبيعة علاقاتها بأنطوان أو إذا كان قد قام بذلك، فإنه لم يشر إليه. أقل ما يفهم من هذه الإفادة أن العاشقين قد عادا للقاء لأن «الطالب هدد ضحكيته شفهيأً مرات عدّة».

أما الزوج المجامل، فلم يعد يخضع للاستجواب. لكن قد يكون من السهم أن نعلم السبب الذي جعله يهب لمساعدة الطالب ويوصي به مرات عدّة على الرغم من أن أنطوان كان يضطهد زوجته، على حد قوله.

سرت إشاعة تزعم أن لوبي جوزيف، كان يتردد في شبابه على زوجة البيطار بيرتيه.. وبالتالي: هل يمكن أن يكون ميشو دو لاتور الأب غير الشرعي لأنطوان؟ وهو ما يفسر دماثته أمامه. زد على ذلك سبباً آخر هو عدم التشابه بين آخر أبناء بيرتيه وبين بقية إخوته، لكن حتى ستاندار نفسه، لم يجرؤ على تصور هذا الأمر!

لم يستمع قاضي التحقيق إلى الشهود الآخرين الهامين في قضية (الأنسة كوردون وأبيها، والمربى جاكان - هنا الذي يمكن أن يكون قد حل محل بيرتيه «مربياً وعشيقاً»، كما ورد على لسان المتهم خلال محاكمته - ، ولا على الرؤساء الأعلين الذين كان أنطوان يتردد عليهم). إن كون أحد أبناء عمومته ميشو دو لاتور يشغل وظيفة مستشار في محكمة غرونوبيل، ليس بالأمر الغريب على هذا النقص في معرفة ما لدى هؤلاء من أقوال.

أودع أنطوان زنزانة في سجن بورغوان. ومنعت عنه النزهات في الساحة، بينما كان الجرح يطحنه من شدة الألم. كتب أنطوان مطولاً إلى المدعي العام في محكمة غرونوبيل الملكية طالباً إليه تخفيف وطأة ظروف اعتقاله، مغتنماً الفرصة ليشرح جريمته ويفسرها: «إذا افترضتم أن السيدة ميشو بيرية، فلا بد حتماً من الافتراض بأنني أطلقت النار عليها من أجل التسلية فحسب، وبما أنني استمرأت اللعبة فطبقتها على نفسي (لأنني لم أوفر نفسي مثلما لم أوفرها)، (...) أن تكون السيدة ميشو سيدة محترمة، وتنتمي إلى عائلة أكثر احتراماً، فليس هناك ما هو أفضل من هذا، ومع ذلك لنعترف، من دون الخشية من خداع

أنفسنا، بأن السيدة ميشو هي سبب تعاستي. لكنني أتحدى أي إنسان، يريد أن يشهد ضللي، بأنه سمع على لسانني أي شئ يشين السيدة المعنية؟ بل، وأنا في أعماق زنزانتي، لم أتوقف عن الطلب إلى الله بأن يرعى بقية أيامها، وإذا كان وضعي يسمح لي بشيء من العزاء فهو أن يسبغ الله عليها نعمة الشفاء التام. أما إذا كانت السيدة ميشو قد قضت بعد أن أطلقت النار عليها، سيبدو لي أن جريمتي أكبر من أن يسامحني الله عليها: لكن بفضل الله أن ميشو ليست ضحية؛ بل أنا ضحيتها، يا لها المزيج العجيب بين الإطراء والكراهية والحب».

في رسالة أخرى ، من تلك التي لم يكف أنطوان بيرتيه عن تدبيجها إلى النائب العام، يقول في أولالي ميشو: «يقال إنها تسعى إلى طلب العفو عنّي؛ إنها مخطئة. لأن ذلك يعني أنها تلبسني بعض المزرق بعد أن نزعت عنّي ملابس الأرجوان». وهنا يلوح سوريل خلف أنطوان بيرتيه. وبطبيعة الحال فإن ستاندال يضع أمامنا شخصية رواية رائعة.

بدأت المحاكمة في 15 كانون الأول من عام 1827؛ أي بعد خمسة أشهر على وقوع الحادثة، أمام محكمة الجنائيات في إيزير. تجمهر حشد كبير من الناس أمام قصر العدل في غرونوبل. كل منهم يريد رؤية القاتل المشين، ذلك الإنسان ذي الوجه المشؤوم. لكن الدخول إلى قاعة المحكمة كان شديد الانتقائية ولم يسمح إلا لمن يحمل بطاقة دعوة موقعة من رئيس المحكمة.

انفطرت قلوب النساء وهن يرمقن ذلك الشاب الناصل الحزين. عدته بعض الزوجات بطلاً. ولم ير فيه الأزواج سوى غاوٍ حقير وقاتل ومنسٍ لعش الزوجية! أما بيرتيه، فقد قام بتمثيل دوره الأخير. ردًا على سؤال الرئيس فانتانون، القاضي المعروف بقوسته، وصف له أنطوان وقائع صبيحة يوم الأحد 22 تموز 1827 وشرح له حالته النفسية آنذاك:

«كنت خارج وعيي، أكاد لا أميز الطريق الذي طالما طرقته. وفي الكنيسة كنت أجلس في المقعد الذي يلي السيدة ميشو، وقد أدى قربى الشديد منها إلى تشوش أفكاري وتفككها. بدا لي وجودي كله مجرد حلم. في لحظة ما، تحولت أفكاري كلها لتلفعني نحو الانتحار. وفي نهاية المطاف، صور لي خيالي أن السيدة ميشو تسلم نفسها لرجل آخر غيري، عندها استبد بي جنون الغيرة».

تفاعل الحضور مع مشاعر المتهم. لكن شهوداً كانوا حاضرين في الكنيسة ذلك اليوم، قالوا عكس ذلك، وأكملوا أن بيرتيه كان هادئاً تماماً. انطلقت إشاعة جديدة في القاعة. نودي على السيد ميشو دو لاتور ليمثل أمام قوس المحكمة، فتحدثت في جو من الصمت المطبق عما بذله من مساعٍ من أجل أنطوان، واختتم حديثه مؤكداً أنه منع المذكور من دخول منزله حينما علم بسلوكه. عندها نهض المتهم ليقول:

«طوال إقامتي في براتغ، لم تقطع علاقتي بالسيدة ميشو، سواء عن طريق المراسلة أو غير ذلك مما لا أستطيع تسميته. لقد أجرمت بحقها حينما نسيت مشاعرها نحوه، وكتت أراسلها كل يوم. وغير صحيح أن زوجها منعني من دخول منزله؛ بل إن السيد ميشو ألزمني بزيارته!».

في هذه اللحظة، توقع الجميع أن يستمع القاضي إلى الشاهد الرئيس، تلك الوحيدة التي تعرف الحقيقة، أي السيدة أولالي ميشو دو لا تور. لكنها خيبت أمل الجميع عندما أرسلت إلى المحكمة شهادة طبية تقول إن حالتها الصحية لا تسمح لها بالإدلاء بشهادتها. وكان ذلك آخر مهرب لامرأة تريد قبل كل شيء أن تنسى، ولن تشفى أبداً لأنها توفيت بعد ثلاث سنوات.

كان العصر يشرف على نهايته، حين تناول النائب العام غيرنون - رانفيل، الكلام، فجاءت مرافعته بلا رحمة:

«البعد التعمق في دراسة سلوك بيروتية توصلت إلى قناعة بأن حب هذا الرجل للسيدة ميشو لم يكن جدياً على الإطلاق. وهو ما قد يدفعكم إلى سؤالي عن السبب الذي دفعه لارتكاب الجريمة هذا الدافع أعلن عنه هو بنفسه، وهو الانتقام، الانتقام لكبريائه المهاجر ولآماله الخائبة بعد أن أغفلت أبواب المدارس الدينية كلها في وجهه، في حين كان طموحه يقول له: «ستبلغ مرادك من خلال الكهنو提ّة». لم يكن مهتماً بغير مصالحة، وكان مستعداً لکبح جماح غضبه والعودة عن مشاريعه المنحوسة لو ساعدته عائلة ميشو بما لها من ثروة. لقد قايس سيدة المنزل على مالها أو حياتها، لأنه يرى في المال الواجهة الكفيلة بيارضاء كبريائه!»

في قفص الاتهام كان بيروتية يبدو أكثر نحوه وشحوباً وهشاشة. لكن ما إن أعلن الرئيس عن إعطاء الكلام لمحامي الدفاع حتى استجمعت قواه وأخرج ورقتين من جيبه، وراح يقرأ بصوت بارد يتناقض مع فصاحة الموضوع: «إني لا أتهم العناية الإلهية، لكن حينما يتحول إنسان ذو قلب عاشق وحساس فجأة إلى مجرم مخيف، فهذا يعني أن إصبع الله قد تدخلت في هذه الكوارث الدامية».

بعد هذا التحليل الكلامي، راح بيروتية يروي قصة طفولته في مصر أبيه في براتغ. تحدث عن صحته الهمة التي منعه من متابعة مهنة أبيه، وعن المدرسة الباردة التي أرسل إليها وعن يقظة حساسية لديه لا تسجم مع الحياة الدينية، ثم العودة إلى كف عائلته حيث كان غير ذي نفع، بعدها سرد قصة وصوله إلى بيت عائلة ميشو دو لاتور:

«يا ليتني سقطت ميتاً على عتبة هذا البيت! لقد أمضيت شبابي كله في المدرسة الدينية، لكن أفكاراً قدرية عن الحب، وصورة منحوسة. صور امرأة مافتنت تعقبني ولم أك من أولئك القادرين على استبعاد تلك الأفكار عبر تسيحي بالصلة».

شعر الحضور، هذه المرة، يصدق بيرتيه. لكن ألم يتأخر الوقت؟ قدم محامي الدفاع الأستاذ ماسوني مرافعة تدفع عن موكله المسؤلية:

«ألا تشهد تفاصيل ظروف هذه المحاكمة على حالة الهذيان التي يعيشها هذا التعيس؟ أرأيتم في حياتكم أحداً يتأمل القتل العمد بدم بارد، ويحدث الناس عنه، ليس من ستكون ضحيته فحسب، بل أهلها وجيانتها أيضاً؟ لا الشيطان وحده من يتصرف على هنا النحو، وقوانيننا لا تعاقب الشياطين؟».

واختتم المحامي مرافعته بذكاء:

«إن من يقلب الحب كيانه تراه أشبه بالأعمى الضال الذي فقد من يهديه سوء السبيل. وما الأذى الذي يسببه للآخرين سوى حدث طارئ وليس جريمة!»

وانتهى المحامي بالتماس العفو عن موكله دون قيد أو شرط.

كان الليل قد أرخى سدوله منذ فترة طويلة حينما انسحب هيئة المحكمة والمحلفون للتداول. في تلك السنة، أي 1827، لم يكن قانون العقوبات قد لحظ بعد الظروف المخففة. وبالتالي كان على المحلفين الإجابة على سؤال وحيد: «هل أنطوان بيرتيه متنب بمحاولة القتل مع سبق الإصرار والترصد؟» إذا جاء الجواب إيجابياً سيتم قطع رأس الطالب السابق، أما إذا كان سلبياً فسيتم العفو عنه.

عاد المحلفون كل إلى مقعده والجواب يرسم على وجوههم: بيرتيه متنب مع سبق الإصرار والترصد. إذاً، هو الموت. أنطوان لم يرتد. لكن شحوبه ازداد قليلاً ولم يحزن عليه أحد سوى الجمهور.

قدم أنطوان بيرتيه طعناً بالحكم عن طريق النقض، فأرسل عريضة التماس مطولة إلى الملك شارل العاشر. واقتراح النائب العام/غيرنون - راتفيل تخفيف العقوبة، لكن الرئيس فانتادون لم ير الأمر على هذه الصورة: «إن مصلحة المجتمع تقتضي أن نضرب بسيف القانون شخصاً أدهشته فطاعة جريمة صاحبتها دعاية كبرى، حتى إن بيرتيه لم يجرؤ على إبداء أي نوع من الشك حول الظروف التي تتهمه». بعد قراءة هذا التقرير، لم يتردد شارل العاشر أبداً في رفض العفو عنه».

في 22 شباط من عام 1828، وعند الساعة الحادية عشرة صباحاً اعتدى أنطوان بيرتيه إلى منصة الإعدام التي نصب في ساحة لاجونيت. النواخذ العلية المطلة على المنصة كانت

للمنزل الذي ولد فيه هنري بايل، المعروف باسم ستاندال. كان أنطوان الذي اعتراه الهزال يعوم في ردائه الأسود. في يوم خصص للتسوق، كان الجمهور يبحث الخطى ليتحقق حول المنصة. مرة أخرى أغمى على بعض النسوة وهن ينظرن جمال هذا الشاب الفائق وشدة ضعفه. ما إن وصل أنطوان إلى المنصة حتى جنا على ركبة واحدة، وصلى. حبس الجمع أنفاسه. وقبل أن يلمسه الجлад انتصب بيتربيه واتجه بنفسه نحو تلك الآلة الرهيبة وقدم رقبته إلى العدالة.

3. «ماريوس جاكوب»، جنتلمن فوضوي

رواية أرسين لوبيان لموريس بلان

في أيار من عام 1874 ولد أرسين راول لوبيان، أبوه تيوفراست لوبيان، أستاذ اللياقة البدنية والمبازرة بالسيف والملاكمه، في مدينة بلوواis الفرنسية وأمه، هنرييت دلتريسي الأرستقراطية الريفية التي تذكرت لها عائلتها بعد زواجهما من أحد أبناء العامة.

عهد بأرسين، بعد ولادته بقليل، إلى مرضعة طيبة من فلاحات التورماندي هي السيدة فيكتوار، زوجة أحد المزارعين. لكن هنا لا يعني أن الذي أرسين قد أهمله، إذ كان والده تيوفراست لوبيان ينتهز فرصة زياراته إلى ابنه ليعلمه مبادئ الملاكمه واللياقة البدنية. ولم ينس ابن هذه الدروس الثمينة. ولم يكن الأب مجرد أستاذ فحسب، بل نصاب متمرس هرب إلى الولايات المتحدة ومات في السجن هناك.

لم تعد هنرييت قادرة على تحمل طيش زوجها مما أدى إلى انفصالها عنه باكراً. ثم استعادت ابنها أرسين واصطبغته لتعيش معه في باريس، وأطلقت عليه اسم عائلتها. قام أحد أبناء عمومه هنرييت، هو دوق درو سوبيز بياسكانها في غرفة متواضعة من قصر صغير في الطابق المعد للخدم. لم يتحمل أرسين الإهانة التي تتعرض لها والدته: فقام وهو في السادسة من عمره بسرقة حلية كان يتباھي درو سوبيز بامتلاکها، لاسيما أنها كانت عبارة عن طوق ملكي مشهور صنع من أجل ماري أنطوانيت [انظر لاحقاً الفصل المخصص لـ كاغلياسترو «قصة مخاتل»]. وكانت تلك السرقة أول مغامز لوبيان! عندئذ لم يشك أحد على الإطلاق بأن يقوم أرسين الصغير بمثل هذا العمل الجريء.

لقد وضعت سيرة هذا الجنتلمن - اللص في خمسين قصة ورواية، حيث تتعدد الاختلالات وعمليات السطو والتضليل والهروب والحركات المسرحية والفاضحة. لكن ولادته الأدبية لا تطرق إلى سرقة الحلية الملكية الشهيرة إلا في عام 1906 (الطوق الملكي). الحقيقة أن أرسين لوبيان ظهر للمرة الأولى بريشة مورييس لوبلان الذكية في قصة

نشرت في أحد أعداد مجلة (Je sais tout) التي أطلقها بيير لافيت في عام 1905. حيث طلب الناشر من صديقه لوبلان، المعروف برواياته النفسية، كتابة قصة مغامرات. أحس الروائي بالحرج؛ إذ لم يسبق له أن كتب مثل هذا النوع من القصص. لكن بعد شهر، أرسل إلى صديقه لافيت مخطوطاً يتضمن قصة كتبها بضمير المتكلم، تتحدث عن مسافر فوق مركب تابع لشركة الخطوط البحرية بين مدينة نيويورك وهافر الفرنسية ونيويورك الأمريكية. في عرض البحر وفي أثناء هبوب العاصفة، يتلقى عامل البرق على المركب البرقية» جاء فيها أن اللص الشهير أرسين لوبيان موجود بين المسافرين تحت اسم ر.. في هذه اللحظة هبت عاصفة أدت إلى انقطاع الاتصال. فعم الاضطراب نفوس الجميع، ولاسيما أنه تم الإبلاغ عن وقوع بعض السرقات فوق المركب. ودارت الشكوك حول كل من يبدأ اسمه بحرف الراء. لم يتم الكشف عن السارق إلا بعد وصول المركب إلى مدينة الهافر؛ حيث تم توقيفه: وعندما يتبيّن أنه السارد نفسه، أي أرسين لوبيان!

لاقت القصة نجاحاً كبيراً. لذا ضغط بيير لافيت على صديقه لوبلان لكتابته مغامرة جديدة يقوم بها لوبيان. لكن الروائي لم يتحمس لهذا الأمر أبداً وسُوّغ ذلك بقوله: لقد أودعت البطل السجن لكي لا تتطور القصة لاحقاً. فرد الناشر بقوله «الابأس! دعه يهرب منه!!»

هكذا قدم لوبلان حياة ثانية للشخصية في السجن، إذ نظم لوبيان عمليات سرقة قام بها شركاؤه. وفي المرحلة الثالثة تمكن من الهرب بشكل مثير. وبعد أن تحرر لوبيان، انتصر على مبدعه ولم يغادره أبداً.

كان لصاً، لكنه لم يتخيل أبداً عن تهذيبه. لص متميز، تراه يركض فوق السطوح، وينزع الأنفاق ويسلق واجهات المباني بلباسه الأسود الرسمي الضيق وفوق رأسه قبعة التشريفات. كان مألوفاً لدى الطبقة الراقية، وملكاً في التخفي فتراه باروناً أو كونتاً أو مديرًا للأمن، وكان يشرف من يسرقهم بمجرد حضوره. ومن يتعرض للسرقة من قبل لوبيان يشعر بلذة لا يمكن قبولها إلا من هذا الرجل النواق الذي يسرق برقة، ويعتمد ترك بطاقته الأساسية بعد أن يغادر المكان أو يقوم بإرسال الورود لاحقاً إلى ضحنيه...

كان موريس لوبلان أول من تأثر بيطلبه: «كان عليّ أن أجعل من أرسين لوبيان شخصية مزدوجة، لص وشاب ظريف (لأن كل أبطال الروايات ظرفاء). وبالتالي كان لا بد من أن أضيف إلى قصتي عنصراً بشرياً لكي تكون عملياته مقبولة يمكن غفرانها أو أن تظهر وكأنها طبيعية. فهو أولاً يقوم بالسرقة من أجل المتعة أكثر منها بذ敦 الجشع. إضافة إلى

أنه لا يسرق الظرفاء أبداً. بل غالباً ما يعبر عن التسامح. غالباً ما تفسر مغاممه جزئياً، على أنها بمثابة تدريبات عاطفية تمنحه الفرصة لكي يعبر عن بسالة أو إخلاص أو روح الفروسيّة (le petit var 1933).».

نشرت أولى مغامرات أرسين لوبان في شهر تموز من عام 1905.

القصة الحقيقية

قبل أربعة أشهر من هذا التاريخ؛ أي في شهر آذار، مثلت عصابة رهيبة من اللصوص أمام محكمة جنایات منطقة لاسوم مؤلفة من ثلاثة وعشرين رجلاً وامرأة، اتهمت بارتكاب أكثر من مائة وخمسين عملية سرقة حصدت منها ما يعادل خمسة ملايين فرنكاً ذهبياً، وأطلق على هذه العصابة اسم «عمال الليل». حينما دخل زعيم العصابة، ماريوس جاكوب قفص الاتهام ران الصمت على القاعة. هنا هو إذا الشاب الأنثيق ذو المعطف الأسود وياقة الفرو والقبعة المستديرة المنتفخة وربطة العنق الحمراء؛ هنا هو الذي كان يقود ذلك الفريق من اللصوص المنظمين بشكل منهل وفعال. بدا وكأنه أستاذ أو تلميذ لكاتب العدل. بحركات مدروسة، وضع حقيبته الممحشة بالوثائق فوق ركبتيه. لكن ابتسامة ساخرة كانت تفضح تلك الوداعة الظاهرية. قبل بضعة دقائق، عندما ترجل من السيارة - الزنزانة كان هناك حشد غفير بانتظاره في ساحة قصر العدل.

على الرغم من القيود، رفع جاكوب يديه عالياً وصاح بصوت قوي:
«تحيا الفوضوية!»

عندئذ انطلقت عاصفة من التصفيق.

اتضح الموضوع إذاً، فجاكوب ليس مجرد منحرف كغيره، بل هو وريث كارتوش [قاطع طريق اشتهر في فرنسا عند بداية القرن الثامن عشر] أو مانداران. قاطع طريق طيب لا يسرق لكنه «يعيد مسروراته مباشرة»، لص يعيد توزيع ما غنمته على الفقراء ويمول «القضية»؛ رجل يصوّب الأقدار ولا يسرق إلا الأغنياء، ويرفض سفك الدماء! ابتسامته الساخرة التي تتحدى المجتمع بوقاحة، هي التي ستزدهر بعد بضعة أشهر على شفتي أرسين لوبان.

«انهض أيها المتهم!»

بقي جاكوب في مكانه مبتسمًا وبدأ على رئيس المحكمة، ميهيكند الاستطراب، فكرر نداءه:

- انهض!

- لا ياسيدى فأنت جالس أليس كذلك!

- انزع قبعتك حينما تخاطبني!

ويحركة من يده وأشار جاكوب إلى لباس القاضي:

لكنك متذر بملابسك، أليس كذلك؟

احمرت وجنتا القاضي من شدة الغضب فانفجر قائلاً:

«أنت هنا لمحاكمه، وعليك أن تمثل للأعراف وتراعي الانضباط».

- هذه المحاكمة ما هي سوى مسخرة! استعراض للعدالة، و سأحترمك حينما تحترم العمال.

- ضحك البعض في قفص الاتهام، وسرت الهممات في القاعة. قام أحد رجال الدرك بانتزاع قبعة جاكوب مما ضاعف الجلبة. فصاح الرئيس: «السكوت وإلا أخلقت القاعة. ثم استدار مرة أخرى نحو المتهم الرئيس»: «أترفض المحلفين»

- نعم أرفضهم جميعاً لأنهم أعدائي!»

جلسة غريبة ومتهم غريب. صباح اليوم التالي كتب المحرر القانوني في جريدة لورور: «انقلب الأمور. ليس المجتمع الذي يمثله القضاة والمحلفون هو من يحاكم جاكوب، زعيم اللصوص؛ بل زعيم اللصوص هنا هو الذي يحاكم المجتمع. الحقيقة أنه يدير المحاكمة. فهو دائم الحضور في مشاهد الجلسات كلها وجاهز للإجابة، وحينما تقتضي الحاجة تراه يطرح الأسئلة والأجوبة في آن معاً. يترأس ويحاكم! صحيح أن رجال الدرك كانوا إلى جانبه، لكن حضورهم لم يعد يعني أي شيء. يتناول جاكوب الكلام لاستجواب الرئيس، وهو ما يوضح تماماً ذلك التغير الذي أصاب طرف المعادلة».

ولد ماريوس جاكوب في مدينة مرسيليا في 29 كانون الأول من عام 1879 لوالدين خبازين هما جوزيف وماري. الأم كانت تدير المتجر، أما الأب فكان فريسة للضجر أمام معجمه. كان جوزيف يحلم بالتجوال في العالم الفسيح والسفر عبر البحار البعيدة؛ وهو حلم وقف في طريق زواجه من ماري التي كان أهلها يرون استحالة تتحققه، فطلبوا إليه التنازل عن أحالمه كشرط للزواج بها. وحينما لم تتحقق هذه المغامرات انكب على الشراب وراح يقص على ابنه الوحيد أحالمه العريضة. لم يكن ماريوس قد تجاوز بعد الحادية عشرة من عمره حينما أبحر على متن باخرة التبيت بصفة نوتي حدث. وبما أن هذا الصبي قد كان قارئاً نهماً لروايات جول فيرن فقد اكتشف أن هذه الحياة كانت أقل

إثارة مما كان يتوقع.. كانت تشرق الشمس عليه وهو يلمع نحاسيات درابزين السفينة وينظر حجرات السطح الخ.. وفي المساء ينهر تعباً ويرتمي فوق سريره. انتقل للعمل في باخرة أخرى تسمى أليكس. في بحار الجنوب انشطر مركبه إلى قسمين بعد اصطدامه بسفينة شحن ألمانية ثم ابتلعت اليم. وصل ماريوس إلى مدينة سيلني على متن الأرمان - يهيك، وكان في الثالثة عشرة من عمره، فهرب منها بعد أن هددهه أثنان من بحارتها بالاغتصاب والتحق بسفينة لصيد الحيتان. وظن الصبي بأن المغامرة قد بدأت، على الرغم من أنه كان يظن أن كل بحارتها سكيرون، بدءاً بالقططان الأسود ذي المترین طولاً.

ما أن بلغت السفينة عرض البحر حتى أشار المراقب إلى اقتراب أحد المراكب منها. سارع البحارة في النزول إلى الأسفل ليصعدوا وقد امتشق كل منهم سلاحه. اقترب المركب وتبادل البحارة تحية الفرج. وفجأة اندلع إطلاق نار كثيف، وقتل كل من كان فوق جسر الباخرة الثانية. ترأس قبطان سفينة الشحن عملية الالتحام، وتم ذبح ما تبقى من بحارة السفينة الثانية ورميت جثثهم إلى البحر، وسلبت البضائع، وأخيراً تم إحراق الباخرة المنهوبة.

بعد أن رست السفينة الصغيرة بالقرب من اليابسة، اغتنم ماريوس الفرصة بعد أن هالته وضاعة أخلاق أولئك القراءنة. وجاء هروبه في الوقت المناسب؛ إذ تم القبض على سفينة صيد الحيتان بعد ثمانية أيام وشنق الطاقم كله.

ما زال ماريوس جاكوب يجوب البحر آملاً تحقيق حلمه البزيز في أن يصبح أحد ضباط البحرية التجارية. لكن فاقته والحمى التي أصابته أوهنتا قواه الشابة، فوقع مريضاً ثم أنزل في مرسيليا. وللمرة الأولى في حياته، كان عليه مواجهة العدالة بتهمة الهرب، لكن القضاة تسامحوا معه بسبب يفاععة عمره. بعدها ودع المحيطات، وعمل بعد شفائه في إحدى المطابع متدرجاً على تنضيد الحروف. وبفضل أحد أبناء عمومته، اكتشف الحركة الفوضوية التي سرعان ما انتسب إليها بلا تردد. وكان قد سبق له قراءة رواية فيكتور هيغو 93 فاسترعت انتباذه العبارة التالية: «هذه الطفيليات الثلاث: رجل الدين، والقاضي والجندي». أصبح الشاب كاتباً في إحدى الصحف الفوضوية المحلية المسماة (لاجيتانور)، أي مثير الفتنة. شارك مع أصدقائه في تظاهرات أمام الكنائس. وضع المواد الحارقة في صناديق الاقتراع، وكتب المنشورات ودبح المقالات النارية. ذات يوم، حدث ما ينبغي حدوثه، حيث تمكّن ماريوس مثله مثل رافاكول، من صناعة قبضة. لكن أحد الجواسيس وشى به. وفي عام 1897 حكم عليه بالسجن لمدة ستة أشهر لقيامه بصناعة المتفجرات.

وعد ماريوس والدته بـألا يلجأ إلى الانتقام بعد الإفراج عنه، وأن يتخلّى عن نشاطاته الخطيرة، لكن المجتمع لم يقرر النسيان. وبقي ما، يوسم مصنفاً طوال حياته على أنه فوضوي. فما إن يجد عملاً حتى يقوم أحد رجال الشرطة بإبلاغ رب العمل بأنه قد شغل عنده إرهابياً خطيراً، فيسرح من عمله فوراً. حتى أمه، التي انتهى بها الأمر إلى اعتناق أفكاره، وقعت ضحية لهذا الاضطهاد المستمر. في إحدى حملات التفتيش استولى رجال الشرطة على خاتم خطوبتها، بذرية عدم إمكانيتها امتلاك مثل هذه الحلية بالغة الجمال، وبالتالي فلا يمكن إلا أن تكون مسروقة، وأفهمها هؤلاء بأنهم سيستمرون في مضايقتها إلى أن يقبل الشاب بالعمل معهم مخبراً.. وأمام الحرب التي أعلنها المجتمع عليه، لم يجد أمامه خياراً آخر سوى الهجوم.

بعد أن نضجت شخصية ماريوس، أصبح يشك بفاعلية القنابل والتفجيرات والضرب. فقرر أن يهاجم مواطن ضعف الأثرياء، أي محافظ تقدّهم. ولم تكن غايته السرقة في حد ذاتها، بل تحقيق طموحه في ما يسميه «استعادة الأموال من الأغنياء مباشرة» لأنهم أخذوها بغير حق، إضافة إلى استخدامها في تمويل الحركة الفوضوية (الحرية المطلقة). باختصار، يرى جاكوب أن السرقة تربط الفضيلة الإيديولوجية بالمنفعة النضالية المباشرة.

بعد أن انضم إليه روك ومورييل، الأكبر سنًا منه، إضافة إلى مساندة والدته وروز، الفتاة التي التقى بها مؤخرًا، قرر ماريوس أن يجمع حوله فريقاً متعدداً ومدرّباً يقوم بتحريك جميع أعضائه - بلغ عددهم الأربعين في عام 1900. جاكوب الذي وهبه الله عبرية القدرة على التنظيم، وضع منظومة باللغة الدقة، يتواصل من خلالها لصوص العصابة في ما بينهم، إضافة إلى منهج للسطو.. كان المقر العام في باريس، لكن مسرح العمليات في الأرياف دائمًا. أولًا يقوم أحد الكشافة برصد منازل ضحايا المستقبل - من إقطاعيين وقضاة وملوك، وموثقى عقود وبرجوازيين كبار - وتحديد غير المأهول منها، فيلصق ورقة خاصة على الباب. فإذا لم تتم إزالتها خلال أربع وعشرين ساعة، فهذا يعني أن الطريق سالكة. عندها يقوم هنا الرجل بإرسال برقية مرمرة إلى جاكوب: يحدد فيها نمط الأدوات التي ينبغي استخدامها لدخول المكان وعدد الأشخاص اللازمين لإنجاز العملية. في المساء نفسه، يصل أعضاء الفريق - غالباً ما يكون ماريوس بينهم - إلى المنطقة بالقطار. وبعد أن يتناولوا طعام العشاء، ينتظرون إطفاء آخر قناديل الغاز، ثم يعودوا من حيث أتوا بعذائهم في أول قطار صباحي. في مساء اليوم التالي، يمكن للأشخاص أنفسهم القيام بعملية أخرى في أقصى مكان من فرنسا بناء على إشارة من مبعوث آخر.

بعد شهور تمكن جاكوب من تطوير منظومته. ولكي يتتجنب المرور عبر مختبي الأشياء المسروقة؛ حيث يكثر المخبرون، قام بشراء مشغل صغير لصهر المعادن بعد إشهار إفلاسه. وهناك كان يتم صهر الحلي الذهبية المسروقة وتحويلها إلى سبائك يعاد بيعها إلى المصارف. كما اكتشف أمراً جديداً يمكنه من الاستمرار في الإطلاع على آخر منجزات صناعة الخزانات الفولاذية، اشتري معملاً لصناعة الأقفال؛ حيث يتمكن مع رجاله من دراسة آليات الخزانات الفولاذية ونماذجها بكل طمأنينة. وفي هنا المعمل يقومون أيضاً بصناعة الكلايلب أو العتلات وعقبات الأقفال والمفاتيح العامة القادرة على فتحها. لكن أهم ما تميز به ماريوس وعصابته «عمال الليل» هو الجرأة وسعة الخيال، وهنا لابد من الإشارة إلى أول عمل مثير قاموا به.

في 31 آذار من عام 1899، وصل المفتش جول بونس برفقة مفتشين آخرين إلى مكتب أحد السماسرة في مون ديبتيه، شارع بوتي سان جاك في مدينة مرسيليا. المعروف عن هذا الرجل أنه يمنح قروضاً بمعدلات عالية ولاسيما إلى بسطاء الناس الذين يعانون صعوبات مالية. وعند وصوله إلى المكتب، صرخ بكل فخرخة بأنه سيقوم بعملية تفتيش لاشباهه في أن السمسار يخفى عنده ساعة سرقت في أثناء عملية سطو رايج ضحيتها أربعة أشخاص. بينما كان أحد المفتشين المزعومين يقوم بإغلاق باب المكتب بالمفتاح، قام آخرون ب مجرد محتويات الخزانات الفولاذية وتسجيل محتوياتها بدقة في دفتر، ثم وضعوا الحلي والأشياء النفيسة في أكياس. بعد ثلث ساعات من عملية التفتيش، كبلت يدا السمسار واقتاده أحد المفتشين إلى عربة كانت تقف في الخارج.. أما الشرطيان، أو المفتشان الآخرين، فقد حملوا الأكياس في عربة ثانية وركبا بدورهما. اهتزت العربة الأولى وهي في طريقها إلى قصر العدل. وهناك قام المفتش بتقديم السجين إلى مكتب النائب العام، بعد أن طلب إليه الجلوس فوق أحد المقاعد وطلب منه عدم مغادرته، ثم تركه بحجة أنه ذاهب لتلقي الأوامر من رؤسائه.. مرت ساعات عدة لم يكترث أحد بأمر هذا الرجل المصعد بالأغلال. وحينما قرر التعيس أن يطلب بعض التفسيرات تم اكتشاف الخديعة بعد فوات الأوان: إذ لم يتم العثور على مفتش اسمه بونص في مرسيليا كلها. أما رجال الشرطة الثلاثة، منهم ماريوس جاكوب، فقد كانوا في طريقهم إلى إسبانيا مع غنيمتهم الخرافية التي تقدر بأكثر من أربعين ألف فرنك ذهبي!

صحيح أنها عملية تجريبية، لكنها كانت ضربة معلم! عند عودة ماريوس من إسبانيا تم توقيفه بناء على وشایة أحد المخبرين الذين تسللوا بين الفوضويين. كان ماريوس معرضاً لأربع سنوات في السجن. بعد أن اقتيد إلى الزنزانة، تصنع الجنون، فاستدعي أحد الأطباء

لفحص حالته، ولما راوده الشك في أن مريضه يتصنّع الحالة، فقد اقترح إحالته إلى أحد المصحات في مدينة إكسانبروفانص قطعاً للشك. وهنا ابتسם الحظ لماريوس: فقد وجد في المصح أحد الممرضين، اسمه رواليه، المتعاطفين مع الحركة الفوضوية، فقام معه بالتخبط للهروب. كان على ماريوس أن يضاعف حركاته الجنونية ليصار إلى عزله في جناح المثيرين للشغب، فيودع زنزانة منفردة. طبق ماريوس التعليمات حرفيًا. ضرب الأرض بقدميه وأسال لعابه، وتمرغ فوق الأرض ولم يتورع عن مهاجمة هنا الشهم رواليه وراح يشد على خناقه. تدخل ممرضون آخرون وسرعان ما اقتيد المجنون إلى حيث يودع مثيرو الاضطراب، فكانت له زنزانة مبطنة بلا نوافذ، تضيّعها كوة صغيرة تفضي إلى سطح السجن.

بعد بضعة أيام قام اثنان من عصابة جاكوب بتسليق جدار واجهة الملجأ وزحفا نحو سطح الجناح الذي يقيم فيه مثيرو الشغب. وبناء على المعلومات التي قدمها لهما رواليه قاما بكسر الكوة المزجاجة حيث يقبع قائلهم وأرسلوا سلماً مصنوعاً من الجبال. بدأ ماريوس بالتسليق. لكن فجأة، تنبه أحد الحراس على صوت تكسير الزجاج، فسلط مصباحه إلى فتحة باب الزنزانة. عندها صاح جاكوب وهو ينظر إلى السماء:

«الناولني المسدس .. شكرأ، لا، إنه معنـى!». أصيب الحراس بالذعر وفر هارباً لطلب النجدة. عندها سارع جاكوب وشركاؤه إلى القفز فوق الجدار حيث كانت إحدى العربات بانتظارهم. استعاد ماريوس حريته وكسب في الوقت نفسه رجلاً جديداً هو رواليه.

طوال خمس سنوات ضاعف جاكوب وجماعته من «عمال الليل» السرقات والاختلاسات المتنوعة. وفي كل تجربة جديدة كان اللص - الفوضوي يبدى ببرودة دم ولا يتردد أبداً في المخاطرة بنفسه. وببدأ أن الأقفال كلها كانت تحت سيطرته. لم يصعب عليه العثور على نقاط ضعف الأمكنة التي يستحيل الوصول إليها. في مدينة تور، دخل الكاتدرائية بعد إزالة إحدى واجهاتها الزجاجية: في كنيسة ألوش دخل عبر السطح وتسلق فوق شريط إحدى الثريات. وفي مناطق أخرى دخل إلى بيت ذي أبواب مصفحة بأقفال الأمان، ونفذ عبر أحد منافذ القبو ثم انتقل إلى الطابق الأرضي. وذات مرة أراد سرقة أحد محال المجوهرات في شارع كانكامبوا في باريس، فتصور طريقة اتضحت معالمها لاحقاً في واحدة من قصص جول داسان اسمها: شجار بين الرجال، مأخوذة عن رواية أوغست لوبيورتون.

إذاً الهدف هو سرقة محل جواهر يقع في الطابق الثاني في أحد المباني. لذا قام أحد أفراد العصابة باستئجار شقة تفضي إلى الطابق الثالث باسم مستعار، أي فوق المحل تماماً.

تم رصد تحركات صاحب المحل بدقة كبيرة. في صباح يوم أحد، ذهب الحرفي كعادته الأسبوعية في نزهة إلى الريف مع عائلته. فقام جاكوب بثقب سقف الشقة الواقعة في الطابق الثالث، وأدخل فيها مظلة قام بفتحها لكي تسقط فيها الأنقاض في أثناء قيامه بتوسيع الثقب، وبالتالي فلا ضجة توقظ الجيران. بعد هذا لم يبق عليه سوى النزول على حبل تم عقده في نقاط عددة. وصل حيث الصندوق الفولاذي الذي يضع فيه صاحب محل ذهب، واستولى على خمسة كيلوغرامات منها، إضافة إلى الأحجار الثمينة واللؤلؤ والنقود العينية.

في لندن أو أمستردام كان يتم التفاوض على اللؤلؤ والألماس ومن ثم يبيعه. أمستردام، المدينة التي غالباً ما كان يسافر إليها ماريوس بهويات مزيفة، جعلته خبيراً في التأمين لصالح شركة لويد الهولندية! وهنا يتشابه ماريوس مع بطل القصة أرسين من حيث قدرتهما على التخفي والتضليل من حيث استخدام الشعر المستعار والأثواب الدنتوعة. كان جاكوب يفضل الظهور بمظهر تاجر العاديّات الموسّر المحترم، تاجر الآثار المبدئي أو الكابتن الفارس أو تراه تحت قفطان رجل الدين.

كلاهما مثل ومتصنّع. جاكوب، الذي سيصبح لا عقاً لوبان Lupin، لا يحب أكثر من القيام بالحركات الجميلة، وكان أرسين يبعث بالورود إلى ضحاياه، ولا سيما حين تكون تلك الضحايا من النساء الجميلات. أما ماريوس فقد تخلّى عن سرقة بيت جميل في روشفور حينما اكتشف بأنه يعود للكاتب المعروف بيير لوتي، لاعتقاده بمنزل أهمية الكاتب للمجتمع! وفي كاتدرائية تور حيث سرق أربع مسدسات لأوبيسون، ترك له بطاقة كتب فيها: «أرجو من الله تعالى أن يجد من سرقك!».

ناهز ماريوس الخامسة والعشرين من عمره وهو على رأس عصابة رائعة كدست مغامن ضخمة. ومع هذا فقد كان يعيش مع صديقه روز حياة متواضعة، ولا يتراولان طعام العشاء إلا في مطاعم العمال، لأن هذه النقود التي يسرقونها لم تكن ملكاً لهم؛ بل للحركة التي ينتميان إليها.

في 21 آذار من عام 1903، دخل جاكوب مع اثنين من معاونيه هما بور وبيليسار، أحد البيوت البورجوازية غير المأهولة في أبيفيل. لكن أحد الجيران الساهرين رأهما. وفي الحال ارتدى معطفاً فوق قميص النوم، وهرع نحو مخفر الشرطة. اكتشفه بور المكلف بالمراقبة خلف إحدى التوافذ. فحضر الآخرين وهو يلفظ اسم: الأب دوشين. فسألته جاكوب: «من أين ذهب؟»؟ فقال: إلى اليمين ثم استدار..

- إذا سار في شارع سان ولوفرانج. وهو أمر سيء لأن هنا هو اتجاه المخفر! لاذ اللصوص الثلاثة بالهرب سريعاً. وما إن ابتعدوا إلى مسافة آمنة، حتى بدأ جاكوب بتخفيف خطاه: «لآفائد من العجلة. فأنا أعرف رجال الشرطة هؤلاء». سينذهبون لمعاينة الكسور ثم يعودون سريعاً إلى أسرتهم، ولن يبدؤوا التحقيق إلا صباح الغد. وأمامنا متسع من الوقت للوصول إلى محطة سان ريمي، وغداً هناك عمل ينتظرنا في منطقة بولوني! ترى، هل أهمل ماريوس جاكوب دفاعه بسبب ما حققه من نجاح؟ إلا إذا كانت «المهنة» لم تعد توفر له ذلك الشعور القوي الذي كان يحس به سابقاً. لاشك في أنه الإنهاك. زد على هذا تعبه من قيادة فريق كبير عليه أن يحكم في النزاعات بين أفراده. دخل القطار إلى محطة سان ريمي. كان «عمال الليل» الثلاثة بقصد شراء بطاقاتهم. فجأة برز اثنان من رجال الأمن في القاعة. تمكّن باليسار من الهرب. والتحم بور وجاكوب بالشرطيين. نجح بور باستخراج مسدس من جيب سترته. فوقع الشرطي بريفو أرضاً بعد إصابته في بطنه، بينما استمر جاكوب في صراعه مع العريف أكبر. أخيراً تفوق جاكوب على خصمه. نهض وأخرج سلاحاً من جيبيه وأطلق على الشرطي فأصابه بجرح خطير، وهرب جاكوب عبر الأرياف. لكن بعد ساعات، كانت هناك دورية من ثلاثة دركين يقودهم نائب عام الجمهورية شخصياً؛ حيث ألقى القبض عليه.

بعد عامين، افتتحت محاكمة «عمال الليل» في مدينة أفينيل، ومثل فيها ثلاثة وعشرون من أفراد العصابة، منهم ماري، والدة ماريوس، وروز صاحبته، لكن عدداً كبيراً منهم تمكّنوا من الهرب في الوقت المناسب. رفض جاكوب الإفصاح عن أسماء شركائه وتعهد بتحمل المسؤولية كاملة عن الأفعال التي تدين فريقه؛ وحينما كان الرئيس يسأل المتهمين حول دوره في عمليات السرقة كان جاكوب ينهض في القفص ويقول «أنا المسئول»؟.

ثم يضيف وهو ينظر في عيني الرئيس: «إني أعترف بكل سرقاتي على أنها شرف لي، لا ترحمي، لأنني لو كنت في مكانك لما رحمتك».

في اليوم الثالث للمحاكمة، خاطب جاكوب المحلفين على شكل عرض ل موقفه السياسي:

«أيها السادة، تعرفون الآن من أكون: أنا متمرد يعيش على سرقاته. لا أعترف بحق أحد في محاكمتي، ولا أطلب عفواً أو رحمة. فلكل إنسان الحق في مأدبة الحياة. حق الحياة لا يستجد أبداً، إنما يؤخذ. بالتأكيد أعتقد بأنكم كنتم تودون لو أنصاع إلى نوائينكم كعامل مطواع ومهترئ، إني أصنع الثروات في مقابل أجرة بخسة. لكنني كرهت

أن أستسلم لبغاء العمل، وفضلت أن أكون سارقاً لا مسروقاً. وبالتالي فقد حاربت الأغنياء من يسرقون خيرات الفقراء! إنني لست مع السرقة ولم الجا إليها إلا لكونها وسيلة لمكافحة أكثر السرقات بغيًا، أعني: الملكية الفردية. وبوصفني فوضوياً ثورياً، فقد قمت بثوري، لكي تنتصر الفوضوية!!.

من الواضح أن جاكوب قد تكفل بالدفاع عن نفسه. ولم يعد القاضي ويكيهيند قادرًا على المتابعة. زعيم «عمال الليل» كان رهيباً أمام القاضي مثلما هو حاله أما صندوق فولادي يحضر نفسه لخلعه. ينادي على الشهود، ويُسخر من الآخرين، ويقود اللعبة. إن أراد القاضي أن يشرح الكيفية التي تمت بها السرقة، كان ماريوس يقاطعه قائلاً:

«لا يا سيدي الرئيس، اسمح لي أن أقول لك بأن خبرتك قليلة في ما يتعلق بالسطو. صدق تجربتي القديمة، إنها ليست مهنة يسهل على المرء تعلمها». وبالتالي على كل منا أن يهتم باختصاصه: أنت مختص بالمقصولة وأنا مختص بالسطو».

أحد الأشخاص المدعى إيثدو، وهو من سكان كومبينيه، استدعي أمام المحكمة، واتهم جاكوب بأنه سرق منه سنداتٍ عدة. ابتسם المتهم، الذي يعرف ملفه ظهراً عن قلبه وبرهن طوال شهادته عن ذاكرة لا مثيل لها:

- كم كان سعر سنداتك؟

- ألف ومئتا فرنك!

- لقد سرقت قبل أن أسرقك يا صاحبي المسكين، كانت سنداتك بلا قيمة، ولذلك فقد قمت بإحراثها، لكنني أراهن أن من باعك إياها ليس أشرف مني، ومع هذا تراهالي يوم يضع وردة على كمه.

انساب الضحك في القاعة. لاحقاً تم استدعاء أحد خدام الكنيسة للشهادة في سرقة كنيسة كانت حراستها موكلة إليه. اتهز جاكوب الفرصة فوراً ليبدأ نقاده اللاذع ضد الخوارنة المتهمين بامتلاك الصناديق الفولاذية؛ «حيث لا يجد المرء سوى الأسماك المدخنة» وحينما يصر خادم الكنيسة عاً على تعداد الأشياء المسروقة من قبل جاكوب، يقاطعه هذا الأخير بقوله:

«أعفوا، لقد نسيت شيئاً، لاشك أنك تذكر، تلك المنحوتات، لنقل منحوتات من نوع فراغونار!».

يختلط الأمر على حارس الكنيسة وتضحك القاعة.

يشعر الرئيس أن المحاكمة كانت تفلت من بين يديه، وينتهز فرصة حدث وقع في الجلسة ليهاجم الدفاع بعنف. اغتاظ المحامون بلا داع. واحتد الكلام. وقرر المدافعون كلهم مغادرة القاعة. ونهض الثلاثة والعشرون متهمًا بقيادة جاكوب على النور. إذ لا يمكنهم البقاء بلا محامين. واتجهوا جميعاً نحو المخرج بصخب عجيب وهم يصيرون: «تحيا الفوضوية، الرئيس عفن، مجرمون ...!».

ثم بدؤوا ينشدون النشيد العالمي!

استمرت المسرحية. لكن النكهة غابت عنها بغياب ممثلها الرئيس. في 22 آذار، وبعد إحدى عشرة ساعة من المداولات، قدم المحفرون رأيهم في أن ماريوس جاكوب يستحق عقوبة السجن مع الأشغال الشاقة المؤبدة، كما حكم على «عمال الليل» بأربعة عشر عاماً، ووجهت إلى الآخرين أحكام تتراوح بين الخمس سنوات والعشرين سنة، كما تم العفو عن ثمانية منهم. خارج قاعة المحكمة تجمهر جموع غير أمام قصر العدل. وراح أمارات التمرد تنذر بالخطر. عندها تدخل ثلاثة من أفراد سلاح المشاة لاحتواء المتظاهرين.

لكن ماريوس جاكوب لم يكن قد أنهى بعد أمره مع العدالة؛ فمثل مرة أخرى، بعد أربعة أشهر أمام محكمة الجنائيات في مدينة أورليان. وكانت تلك المحاكمة مجرد إجراء شكلي طالما أنَّ المتهم كان يعرف بأنه سيُسجن في سجن كاييان، حيث لاأمل له بالخروج. لكن الفوضوي، راح يسلِّي المتفرجين كما فعل في مدينة أميان ويزعج القضاة. وهنا جرب الهروب من السجن، فحمل سجانيه على اقتياده إلى الحمام، وأغلق الباب خلفه. ورصد لوحة خشبية تبدو وكأنها تخفي مخرجاً، فأزال مساميرها بسرعة ولاذ في الفتحة ثم قفز إلى الأسفل، فوجد نفسه على بعد ثلاثة أمتار، من قاعة محكمة الجنائيات!

في المساء نفسه، تم الحكم عليه مرة أخرى بالأشغال الشاقة المؤبدة. فكتب إلى والدته يقول: «إنه أمر جيد بالنسبة للشرفاء أن يبكون ويتآلموا في وادي الدموع هذا، فهم الواثقون من التمتع بكل ما يمكن أن يحمله المستقبل من بهجة. أما أنا، اللص المسكين الذي لا يرعوي، وقدر لي أن أكون فحاماً حجرياً في مرجل السيد لوسيفر (كتابة عن الشيطان) فإن متعتي هي الاستهزاء بكل شيء، والظهور فوق الأحداث، والسعى لاستخدامها من أجل مصلحتي. ثم الاستعجال للعودة إلى السجن، لأنَّه بعظمته وجبنه وضعته وأهوانه وتمرده. وأجد فيه أصدقاء أوفياء. رجال لا تجد مثيلاً لهم في أي مكان!».

سافر ماريوس جاكوب إلى غويانا التي وصلها في شهر كانون الثاني من عام 1906. وكانت رحلته ضمن قفص أعد خصيصاً له. لكن ما إن وطئت قدماه كاييان، حاول

الفوضوي الهرب ثمانى عشرة مرة. على الرغم من السجن و مختلف العقوبات التي فرضت عليه والآلام التي عانها، إلا أنه لم يستسلم. وكان دائمًا يواجه إدارة السجن وحراس المساجين المؤبدية.

بعد الحرب العالمية الأولى، قام أصدقاؤه الفوضويون، الذين لم ينسوه، بتنظيم حملة صحافية للإفراج عنه. في عام 1925، أحرز انتصاره الأول؛ حيث غادر جاكوب مدينة كابيان. وقضى أيضًا ثلاثة أعوام في سجن رين، قبل أن يتم إخلاء سبيله نهائياً.

كان الفوضوي اللص يقترب من سنواه الخمسين، ولم يتخل عن أي من أفكاره، لكنه أصبح يطمح لحياة أكثر هدوءاً. والتحقت به والدته التي لم تتوقف عن دعمه. اشتري جاكوب تجارة متوجلة لبيع الطوافي القماشية وتحسينها وأقام بالقرب من رويان في منطقة الإندر. أصبح اللص السابق يتردد إلى السوق لبيع بضاعته. لكن، في عام 1936، لم يعد يطيق هذا العمل، فسافر إلى برشلونة واحتل位置 بالفوضويين الأسبان الذين كانوا يقاومون بشجاعة في قوات فرانكو المتمردة. وكان مستعداً للتضحية بحياته وتنظيم شبكة تمويل بالأسلحة. لكن جاكوب عاد إلى فرنسا بعد أن أدرك أن الجبهة العماليّة كانت تفكك وبعد السيطرة المتامنة للشيوعيين الستالينيين في المعسكر الجمهوري.

بلغ ماريوس الواحدة والسبعين من عمره، وتوفيت أمه، ثم زوجته، وعاش وحيداً صحبة كلب عجوز. ورفض الفوضوي الاستسلام للشيخوخة. فتناول الريشة ليكتب إلى أصدقائه الفوضويين: «القد عشت حياة ملؤها النجاح والفشل، وأقدر أن القدر قد كافأني. وسأغادركم بلا يأس والبسمة فوق شفتي، والطمأنينة تسكن قلبي. ما زلت شباباً لا تدركون معنى أن يرحل المرء موفور العافية، غير عابع بالعاهات كلها التي تترصد الشيخوخة. كلها تجتمع هناك، مستعدة لافتراضي. شكرأ. لقد عشت، وأستطيع الآن أن أموت لألحق بوالدتي وزوجتي». كما يحدد جاكوب الطبيب الذي سيفحص موته. («الرجل واع لم يتمكن من بعث إنسان أبداً») والرجل الذي سيدفعه («المحترف بارع، لا يمكنني من الفرار أبداً»)، بعدها قام بترتيب حفل لأطفال قريته.

عند حلول مساء 28 من شهر آب عام 1954، حقن كلبه ببايرة صغيرة، ثم استوى فوق سريره، ودون أن يرتعد، قام بملء الإبرة من جديد بالمورفين وغرز نفسه بها ثم تمدد فوق سريره. ونام ماريوس جاكوب إلى الأبد، دون أن يمكن حتى الشيخوخة منه.. ■

فـ- متابعات

عبد الباقي يوسف
نبيل أبو صعب

ثورات فكرية في الأدب العالمي
الكتاب العشرة المفضلون لدى الجمهور الفرنسي



ثورات فكرية في الأدب العالمي

عبد الباقي يوسف

حفل تاريخ الأدب في العالم بالكثير من الثورات الفكرية الهامة التي غيرت مسار التفكير الإنساني، وأسست لمفاهيم جديدة ألغت عقل الإنسان، وجعلته أكثر نضجاً، وأكثر استنارة في علاقة تكاملية بين الفكر والأدب من جهة، وبينهما وبين تقدم ورقي الإنسان من جهة أخرى.

فريديريك نيتشة يقود ثورة: القوة من أجل المقاومة

ثمة أشخاص لا يمكن نسيانهم من الناكرة كونهم يفرضون حضورهم وأفكارهم في مختلف الأحداث التي تمر بها البشرية في الحقب المتلاحقة، ونظن دوماً بأنهم مازالوا معنا يعيشون الحياة ويرون سريان أفكارهم ورؤاهم ونظرياتهم. وربما يكون نيتشة أحد هؤلاء الذين تركوا بصمات ليس من السهولة أن تمحي من ذاكرة البشرية رغم العمر القصير الذي عاشه.

إنه صاحب الكتاب الكبير /هكذا تكلم زرادشت/ هذا الكتاب الذي أصبح جزءاً من ثقافة أي فرد على سطح الكره الأرضية واشتهر أكثر من مؤلفه، فعندما يعدد الإنسان المثقف أسماء الكتب الأساسية والكبرى التي نهل منها ثقافته، فلا بد له أن يذكر /هكذا تكلم زرادشت/. لقد نادى نيتشة بضرورة الحرية الفكرية لأي إنسان ومهما كان موقعه، ونادى بأن يحقق هذا الإنسان بطولة في مجال عمله مهما كان نوع عمله، ما يهم أن يحقق

الإنسان بطولة قبل أن يختفي من الحياة، وإنما فهو كائن غير بطل. لقد أدان نيتشه الجبن والهزيمة والاستسلام للإنسان مهما كانت الدوافع، فأن يقضي المرء بكرامة وبرأية خفافة أفضل له بكثير من أن يعيش بذل وحنون وهزيمة. وهو ينادي بأن تكون الأجيال البشرية القادمة عبر الزمن أقوى من الأجيال السابقة، فكل جيل عليه أن يكون قوياً ومكتشفاً للحقيقة ومفكراً بقوة أكثر من سابقه، وذلك حتى يسوغ سبب مجده إلى الحياة. يقول نيتشه لهذه الأجيال التي سوف تأتي بعده: لا يكفي لطالب الحقيقة أن يكون مخلصاً في قصده؛ بل عليه أن يت-radius إخلاصه ويقف موقف المشكك فيه، لأن عاشق الحقيقة إنما يحبها لا لنفسه مجازة لأهوائه؛ بل يهيم بها لذاتها ولو كان ذلك مخالفًا لعقيدته، فإذا اعترضته فكرة ناقضت مبدأه، وجب عليه أن يقف عندها فلا يتردد أن يأخذ بها. إياك أذ تقف حائلًا بين فكرتك وبين ما ينافيها / وينتهي إلى أن يقول: إن ما فطرنا هو أن نتجنب كائناً يتتفوق علينا، تلك هي غريزة الحركة والعمل / ولاشك في أنه سوف يواجه من يسيء فهمه، سواء من القراء الذين فهموا القوة على أنها تكمن في ممارسة العنف، أو من النقاد الذين حملوه نتيجة مواقف العنف الكبرى التي وقعت في زمانه، وحتى تلك التي سوف تقع بعد نيتشه بسبب هذه الأفكار التي نشرها، وهو يدعوا لأن يكون الإنسان سوبرماناً، وأن يقتل كل شعور بالوهن في ذاته، وحتى يبتز عضواً من أعضائه من شأنه أن يسبب الوهن لبقية الأعضاء. إن القوة هي مستقبل البشرية، كما هي مستقبل الفرد، ولا تستطيع أن تحكم بنفسك إلا إذا كنت أقوى من نزعاتك، والقوة هي التي تقود العالم برمته، ومن يمتلك هذه القوة سوف يكون سيداً على نفسه، ومن ثم على العالم أجمع. إنه يدافع عن أفكاره في مواجهة سوء الفهم ذلك فيقول: / لست غولاً أو وحشاً أخلاقياً، أنا النقيض الجندي لنمط الإنسان الذي بجل كفافضل حتى الآن. إن الشيء الأخير الذي أعد به هو تحسين البشرية /.

مفهوم القوة عند نيتشه

عندما تريد أن تخطو خطوة، فلتكن خطوة قوة، وعندما تريد أن تدللي بكلمة، فلتكن الكلمة قوة، وعندما تريد أن تطبع قبلة على وجه من تحبه، فلتكن قبلة قوة. وأي قوة.. قد تكون خطوات هادئة وبطيئة، ييد أنها تحمل قوة الثقة والاتزان. قد تكون الكلمة غارقة في الشفافية، ييد أنها تحمل قوة المعنى. قد تكون قبلة باردة، ييد أنها تحمل قوة لهيب الشوق. ليست القوة التي تحمل معناها الظاهر، ييد أنها القوة التي تكمن في الأعمق.

إنها دوماً القوة الإيجابية على الفرد ذاته وعلى الآخرين. العمل ذاته قوة، فأنت تقوى بعملك كما أن عملك يقوى بك، يمكن أن تمضي ساعات طويلة وأنت تعمل فيقدم عملك قوة لك، وتقديم قوة لعملك. حتى رجال الإطفاء الأقوباء فإنهم يقومون بما هم ب بصورة أفضل عندما يقومون بعمليات الإطفاء وإنقاذ الكبار، ويعرضون أنفسهم للخطر في سبيل إنقاذ الآخرين، إن قوة الإخلاص في العمل تدفعهم إلى هذه المغامرات الكبار التي يحققون بطولات مهنية كبيرة من خلالها، يجد أن رجال الإطفاء الواهن لن يكون بوسعي أن ينقذ حياة قطة؛ بل لن يكون بوسعي إنقاذ نفسه إذا ما تعرض للخطر. إن نيتشه هنا يدعو لأن يتسلح الإنسان دوماً بالقوة في مواجهة شر قادم، وحتى تمكنه هذه القوة من المقاومة في سبيل البقاء، لأن الإنسان الواهن لن يكون بمقدوره أن يقدم على المقاومة، وهو كائن مستسلم في اللحظة الأولى للمواجهة.

استطاع الفيلسوف الألماني فريدرick نيتشه أن يترك إيداعات فكرية وأدبية حققت لذاتها ولمؤلفها الخلود، وهو يعتمد في كتاباته على القوة في تناول الأفكار؛ أي أنه لا يكتب المواضيع الهشة، إنه ينتقي الأفكار التي تزلزله فيتناولها بلغة بالغة القوة، ورغم ذلك فهي تثبت متمتعة بشاعرية ورهافة حس شديدة. يقدم نيتشه نفسه وأسلوب تناوله الإبداع قائلًا: / يعرف الذين يستطيعون أن يتفسوا هواء كتاباتي أنه هواء عاصف ينتمي إلى النزارات، إن الفلسفة كما فهمتها وعشتها حتى الآن تعني العيش بطوعية بين الجليد والجبال المرتفعة بحثاً عن كل ما هو غريب وقابل للاستقصاء في الوجود. علمتني التجربة الطويلة المكتسبة في مسار تجوالات كهذه في إطار ما هو ممنوع، أن أنظر إلى الأسباب التي حلت على العمل الأخلاقي والمثالي، في ضوء مختلف جداً مما يبلو مرغوباً. ينبع كل إنجاز، كل خطوة إلى الأمام في المعرفة من الشجاعة، من القسوة على الذات، من النظافة الذاتية. في هذه الإشارة ستنتصر فلسفتي يوماً ما لأن ما منعه المرء حتى الآن من ناحية المبدأ كان دائماً هو الحقيقة / . وعن كتابه «هكذا تكلم زرادشت» يقول: / من بين كتاباتي، يقف زرادشت وحده بالنسبة لذهني، بهذا منحت البشرية أعظم هدية قدمت لها إلى الآن. ذلك الكتاب بصوته الذي يختصر العصور، لا يمثل ذروة الكتب فحسب، إنه الكتاب الذي يتصف حقيقة بهواء المرتفعات، إن الحقيقة الكلية للإنسان ترقد تحته على مسافة بعيدة جداً، إنه أيض الأعمق، ولد من شروع الحقيقة الأكثر عمقاً، من بشر تنفذ،

لainzel فيها دلو دون أن يخرج ممتلئاً بالذهب والطيبة.. إنها الكلمات الأكثر هدوءاً، التي تولّد العاصفة، الأفكار التي تجيء على أقدام الحمام وتقود العالم.. ثمار التين تسقط من الأشجار، إنها جيدة ولذينة الطعم، وحين تقع ينكشط جلدتها الأحمر. أنا الريح الشمالية للتين الناضج.. هكذا كالتين ستتسقط إليكم هذه التعاليم يا أصدقائي.. كلوا الآن لحمها الطيب واشربوا عصيرها، إنه الخريف.. السماء صافية والوقت بعد الظهر/

لقد كتب نيتشه / زرادشه / بين عامي 1883 و 1885 وكتب الأجزاء الثلاثة الأولى كلها في عشرة أيام، ثم بعد ذلك ظهرت عليه أعراض مرض الزهري الوراثي، وضعف بصره، لكنه لم يصارع المرض بشجاعة حتى أصيب بالفالج وتوفي سنة 1900 بعد ستة وخمسين سنة على ولادته. ويذكر أنه لم يتزوج، وكان يقول: / إنني لم أجده امرأة تصلح أما لأبنائي إلا المرأة التي أحبها/

تأثير فكر نيتشه على الأدب:

لقد تأثر الكثير من الأدباء بمفهوم نيتشه للقوة، ومن بين هؤلاء الروائي الياباني يوكيو ميشيميا الذي تمثل هذه الدعوة، وأقدم على خطوة من أجل طرد الاستعمار من بلاده. يأتي نباً اتحار الروائي الياباني يوكيو ميشيميا غارقاً في السوداوية والفحجه، ويفربنا لمعرفة المزيد عن حياته وعلاقاته ونشاطاته. ميشيميا، هذا المثير المرشح لجائزة نوبل للآداب، الذي يتوقع النقاد فوزه بها، ينتحر بطريقة بطولية تشهره أكثر من نوبل ذاته، وبسرعة لا تبلغها سرعة.

ولد كيمياتاك هيرادكا – الذي بات يعرف بـ يوكيو ميشيميا – في اليوم الرابع عشر من شهر كانون الثاني سنة 1925 لأسرة محافظة جداً على التقاليد الساموراي. وفور ولادته استطاعت جدته لأبيه أن تختطفه وتربيه حسب مزاجها في بيتها الصغير... وكبر يوكيو على سماع قصص الساموراي ومخامراتهم من جدته التي لا أحد في حياتها غيره. وإن كانت تستمتع بملء فراغها برفقة حفيدها غير الهادي، فإنه كان على العكس يرى الاهتمام سيطرة على أوقاته وحريته في اللعب مع أصدقائه الأطفال في الشارع أو في أي زاوية أخرى. كانت هذه الجدة تأخذه إلى المسرح حتى تبعده عن الضجر والسام، وأصبح يشاهد «النو» بشكل متواصل برفقة جدته.

عندما يصبح في الثانية عشرة من عمره، يهرب بفتنة من جدته المستبدة، ويلجأ إلى البيت للعيش مع والديه، وإن كان لسوء حظه أن والده من أشد الكارهين للأدب والكتب

والأوراق، فإن من حسن حظه أن والدته كانت تناقضه تماماً، فكانت تهتم بالإصدارات الجديدة، وتقرأ الدوريات وتفضل الأدب على كل شيء، وعرفت اهتمام ابنها بالأدب فشجعته، ورأى فيه كاتباً مسرحياً.

عندئذ كتب يوكيو العمل الأول في حياته، وهو عبارة عن رواية، وأنجز هذا العمل الذي عنوانه «بيت» في الرابعة عشرة من عمره، وفور إنجازها وقع عليها الأب ورأي الرواية المكتوبة بخط يد ابنه، لم يحتمل، فهجم عليه وصفعه، ثم مزق الرواية وحرقها ولم يترك منها سطراً. وعاقبه عقاباً مربعاً. والأكثر أنه هدد بالطرد إذا ما صادف ورأى أي قلم بيده. أمام رغبته الملحة بالكتابة وأضطهاد والده وتشجيع والدته، قرر أن يكتب خلسة عندما يتتأكد من خروج والده أو سفره، أو نومه عندما يكون في البيت.. يكتب على دفتر، ويحافظ عليه بدقة، ويخفيه في أماكن لا تخطر على بال الأب.

لقد بدا الدفتر بالنسبة إليه أشبه بالكنز؛ بل إنه الكنز بعينه، وفي هذه الظروف يكتب عمله المتميز «اعترافات قناع»، وينجزه بعد سنوات. وربما أتاح له عمله في وزارة المالية أن يكتب في أثناء الدوام، فتجرأ لأول مرة، وأقدم على طبع هذا المخطوط، وعند نشره لفت أنظار كبار النقاد، وكتب عنه الصحف والمجلات اليابانية، فتحسن وضعه الاقتصادي، مما شجعه على تقديم طلب الاستقالة من وزارة المالية بفضل طباعة الرواية، ليتفرغ للأدب والكتابة.

يظهر من عنوان الرواية أنها تمس الروائي نفسه؛ أي هي سيرته، يدرس فيها سحر الموت، فالجنس هنا يقترب بالموت، ولكن أي موت؟! الموت الذي يهب الحياة للآخرين، لجيل جديد لا يمكن له أن يولد إلا بعد أن تتم هذه العملية الخامسة. ولدى إلقاء الضوء على علاقاته، يحاول.. يوكيو أن يخفي تفاصيل هذه الواقع، وهو من نمط مارسيل بروست.. ربما لعلاقاته السياسية والاجتماعية الواسعة. لذلك لا يصل إلى الاستقرار النفسي. فيبدو مضطرباً في حياته، وحتى في لحظات انتحاره؛ إنه صراع نفسي حاد بين الواقع الذي لا يغفره المجتمع الياباني، وبين الكاتب الذي ينظر إليه الشعب نظرة فيها الكثير من القداسة والبابوية والوقار.

كتب يوكيو الرواية ولم يستقر، فيكتب القصة القصيرة. ثم يكتب المسرح، ويعبر عن أفكاره بالمقالات، ولا يستقر؛ فيلجاً إلى السينما. كتابة وتمثيلاً.

ومن الجهة الأخرى يعلن انتساب أفكاره إلى اليمين المتطرف، ثم يسحب كلامه فيدخل اليسار، ثم لا يلبث أن يترك كل شيء ليتفرغ للرياضة، ويصبح من دعاة القوة الجسمانية في اليابان.

على الجسد أن يكون قوياً، وهنا على ما يبدو يتأثر بنيته. ثم يعود إلى السياسة في أواخر حياته، ويشكل ميليشيا خاصة به يسميها «المجتمع الدرع». ترك يوكىو آثاراً كبيرة في معظم الأجناس الأدبية خلال حياته الأدبية القصيرة، تزيد في مجلملها عن مائة مجلد وتحتوي على ثلاثين رواية، ومجموعة كبيرة من القصص القصيرة والمسرحيات إلى جانب العديد من المقالات والدراسات الأدبية التي نشرت في الصحف والدوريات اليابانية.

يوكىو يفهم جيداً عبارة أيقور ويعجب بها، ويرددها في أعماقه: «ما دمنا نعيش، فالتفكير في الموت في غير محله.. وعندما نموت ينعدم وجودنا، فلا موجب إذا للخوف من الموت».

إنه لا يخاف الموت.. وليس بمقدور الموت النفسي أن يجد طريقاً إليه.

يكتب في دراسة عن جورج باتاي:
أريد أن تحبني حتى في الموت
أما أنا فإني أحبك هذه اللحظة
في الموت.

ويواصل تصوير مشاهد التصوير الموتي في أفضل وأرقى أعماله الإبداعية: صوت الأرواح البطولية - وطنية - عطش للحب - وفي الثلاثية الروائية (بحر الخصوبة). يقول يوكىو قبل انتحراره: «أريد أن أجعل من حياتي قصيدة».

وبعد انتحراره، تستخرج جملة هامة من سيرته: «اعترافات قناع»، هي: «كانت تصيبني الرعشة مع لذة غريبة حينما كنت أفكر بموتي، كنت أشعر أنني ملكت العالم بأسره». إنه شكل من أشكال ممارسة أقصى حدود الحرية، امتلاك كل شيء في لحظات خسران كل شيء.. بيد أن مفهومه عن الموت يغدو أكثر نضجاً في روايته الكبيرة: «الشمس والفالاد»؛ فعندما يطير في طائرة حرية، يشعر للحظة ما أن روحه تنفصل عن جسده ويتمتم بيته وبين نفسه: «في مكان ما يجب أن يوجد مبدأ ما يتوصل إلى أن يجتمع بينهما ويصالحهما.. وخطر بيالي أن هذا المبدأ هو الموت». ولكن لا ينبغي ليوكيو على الأقل أن يرضخ لشبح ما، ويقاد إلى الفراش، ليدخل الشبح خلفه، يمد يده ويسحب روحه. بينما يوكىو يستلقى في الفراش مستسلماً له حتى ينجز مهمته ويهرول قبيل الضوء، لابد أن يحتمم التصادم بينهما، وهذه هي دقائق اللذة التي ينظر إليها البطل بشغف وينتظر قدمهما بشوق.. إنه صراع ممتع بين الجسد الذي يتمسك بالعالم وبين قوة الشبح، الجسد يتمسك بالعالم، والشبح يصر على أن يسليه حياته.

هذه هي الدقائق الحاسمة التي عليها أن تطول - لذلك كله يلجأ إلى رياضتي /الكتنو- والكاراتيه/ وتمارين رفع الأنفال ويفعلو من دعوة تقدس القوة الجسمانية والعضلية في اليابان، ويطلق مقوله سرعان ما تداع: «إن الشيء الذي يقي الجسد في النهاية من أن يصبح مضحكاً هو عنصر الموت الذي يستوطن جسماً عامراً بالصحة».

وتقرع أجراس الموت في كتاباته الأخيرة، ويوواصل نشاطه الجسماني والسياسي والعضلي.. ويشعر بأنه يقترب من دقائق التصادم الكبرى في تاريخه، لن يموت بصمت على سرير ميت، إن موته سيكون مواجهة ميتافيزيائية، سيكون مشهداً منهلاً يهدر العالم ويجهز اليابان لسنوات طويلة. وبعد الصراع يستوطن الهدوء. يستقر الشبح ويسترد أنفاسه بعد أن يسلب الجسد آخر رعشة، يتخيّل يوكىو لحظات ما بعد الصراع: «حديقة وضيّة آمنة لا تنفرد بشيء خاص، يسمع فيها صرير الزيزان كأصوات تبعث من سبخة وردية يفرّكها المرء بين يديه، كأنه قد وصل إلى مكان ما، ولم تعد لديه ذاكرة ولا أي شيء»، وشمس الصيف تغرق الحديقة الهادئة».

الانتحار على طريقة /السيبو-كو/ طريقة فرسان اليابان الشجاعان القدماء .

يوكىو يمارس هذا الطقس من التراث الياباني للرد على الحاضر المخزي .

في يوم الخامس والعشرين من شهر تشرين الثاني من عام 1970 احتل الروائي يوكىو كلية الأركان العسكرية بقوة «الميليشيات» وأسر قائد الكلية، وجمع الجنود البالغ عددهم ثلاثة آلاف جندي ياباني في الساحة، وقرأ بيانه الأخير التالي: «لقد انتظرنا طويلاً انتفاضة القوات المسلحة، ولكن انتظارنا كان عبثاً، إن لم نتحرك فإن القوى الغربية ستبقى مسيطرة على اليابان حتى نهاية القرن القادم، فاما أن نبقى يابانيين بالمعنى الحقيقي أو نموت.. أم أنكم لم تعودوا تكترون إلا بالعيش، وتتركون الروح تموت؟! إننا نقدم لكم قيماً أهم وأرقى من العيش السطحي. لا تهمنا الديمقراطية أو الحرية. ما يهمنا هو اليابان.. أرض التاريخ والترااث.. اليابان التي نحب».

وعلى الفور، أخرج سيفه وفتح جرحًا بمساحة 13 سم في بطنه، واحتدم التصادم العنيف بين الجسد الشجاع القوي الذي وقع عليه بغتة، ووقع على الأرض ينتفض بقوة وقوسة في مشهد دموي أرعب الجنود. لم يستسلم الجسد للطعنة، بدأ يقاوم بين دماء ساخنة، ويتقدم إليه صديقه الحميم المسؤول عن قيادة الميليشيا بعده، وعاجله بضربة لم تكن القاضية، وعاجله بضربة أخرى لكنها لم تكن الفاصلة. وما زال يوكىو يقاوم ويحدق إلى رفاقه بعينين قاسيتين. فتقدّم رفيق آخر وسلّد ضربة حاسمة إلى عنقه، فانفصل رأس الروائي عن جسده في لحظة واحدة. وجاء دور /موريتا/ الخائف لتنفيذ الاتفاق كي يطعن بطنه هو الآخر وسط نظرات الرفاق.

وجه ضربة خفيفة، وسحب السيف بخوف دون أن ينفذ الاتفاق. فتقديم الرفيق نفسه إليه وسد ضربة إلى عنقه، وجعل رأسه بالقرب من رأس زميله الروائى، ولبث ثلاثة أعضاء من الميليشيا أحيا حسب الخطة المتفق عليها قبل بدء العملية.

استطاع يوكىو أن يعيش ويتمثل أفكاره التي دعا إليها، وأمن بها تاركاً لنا كل ذاك الإرث الأدبي الذي بات يحتاج إلى إعادة قراءة حتى تكتشف يوكىو بشكل أقوى.

أليير كامو وثورة التمرد

ولد كامو يوم 7 نوفمبر 1913 بمدينة النرعان بالجزائر، ودرس حتى نال إجازة الفلسفة في الجزائر، وكان يدرس ويعمل في الأرصاد الجوية/ معاً، وبدأت ميلوه الإنسانية بالظهور وهو يرى بلاده تحتل بلداً. عندئذ بدأ بالكتابة بشكل جريء وهو يدين هذا الاحتلال.

فيلسوف، وروائي، ومسرحي إنساني النزعة في جل ما ترك من إبداع تكلل بنيله جائزة نوبل للآداب سنة 1957، وهو ثانٍ أصغر كاتب يحصل على هذه الجائزة بعد /روديارد كبلنخ / كما أنه أصغر من مات من كل الحائزين على جائزة نوبل.

مسرح أليير كامو هو مرحلة انتقالية هامة من مراحل ازدهار المسرح الفرنسي، وُسجل له الريادة في تقديم أفكار إنسانية جديدة في العمل المسرحي عبر تاريخه.

في الجزائر بدأت كتاباته الأولى، ودعا كامو إلى: (إن أكبر معركة يجب أن يخوضها الإنسان هي معركته مع نفسه، معركة ينتصر فيها حب العدالة على شهوة الحقد).

وهنا بدأ يدين الاستعمار الفرنسي للجزائر.

يكتب كامو في تلك المرحلة التكوينية: / إن الحب الذي تبادله مع مدينة هو على الأغلب حب سري. إن مدنًا كباريس وبراغ وحتى فلورنسا، لهي مدن منغلقة على نفسها وتحدد وبالتالي العالم الخاص بها، لكن الجزائر، مع بعض الأوساط الممتازة كالمدن على البحر، تفتح في السماء مثل فم أو جرح.

لا بد للمرء بدون شك أن يعيش حقبة طويلة في الجزائر ليفهم أي جفاف يمكن أن يحدثه الإفراط في الثروات الطبيعية، يا للبلد الفريد الذي يهب الإنسان الذي يغذيه عظمته وبؤسه في آن واحد؛ فأي عجب إذا كنت لا أحب وجه هذا البلد إلا وسط أبنائه الأكثر فاقة.

إن كل شيء في الجزائر بالنسبة إلي هو شاب وملجاً ذريعة للانتصارات. إن القيم هنا وثيقة الارتباط والنكتة المحببة عن القباريين الجزائريين، حين تكون عرباتهم فارغة أن يصيحو بالصبايا الجميلات اللائي يصادفونهن: / أتصعدين يا حبيبتي/؟!

يحاول كامو أن يعطي صورة واضحة عن الواقع الاجتماعي: / إن أيام الآحاد في الجزائر من أكاب الأيام. إنني لا أعرف مكاناً أبشع من مقبرة برو، إن أكداساً من النونق الفاسد بين أطر سوداء تكشف عن كابة رهيبة في هذه الأمكنة التي يكشف فيها الموت عن وجهه الحقيقي/.

من هنا تأتي دعوة كامو إلى تمرد الجزائريين في وجه الاستعمار الفرنسي، فيعلن موقفه الواضح قائلاً: / إن نفوس الفرنسيين مليئة بالحقد، وهو حقد أسود أرفض أن أشارك فيه، لقد كلفتنا هذه القضية كثيراً وما زالت تكلفنا/.

لجأ كامو إلى الكتابة المسرحية لتفاعل بشكل مباشر مع الجمهور، وقد كانت لمسرحياته ردود أفعال قوية في مختلف أنحاء العالم. لبث كامو مركزاً على منهجه الإنساني في المسرح، واغتنم هذه الخشبة لتفاعل مع الجمهور وجهاً لوجه.

يدافع هذا الكاتب عن إنسانية الإنسان ويدين أي شكل من أشكال التدخل في حياته. ثمة مسرحية هامة لكامو تصور نهاية الإنسان السبع نهاية مأساوية، وهي مسرحية تحذيرية بعنوان: / سوء فهم / كتبها عام 1944.

وفيها امرأة وابنتها تدیران فندقاً، وكلما نزل نزيل في هذا الفندق، قتلته، وسطتا على ثروته. تمضي الأحداث، والأيام، ذات يوم يعود الابن المهاجر إلى أمه وأخته نزيلاً في الفندق، ومن باب الدعاية يقرر أن يخفى شخصيته أول الأمر، حتى ينام، وفي الصباح يقدم لهما المفاجأة السارة.

يكون الرجل سعيداً في غرفته بالفندق لأنـه بالقرب من أمه وأخته، وفي غرفة أخرى تخطط الأم كيف تغتاله لتحصل على ثروته، خاصة وقد رأت هذه الشروة. وكالعادة تنجحان في هذه المهمة، وفي ذروة الابتهاج للحصول على الشروة، تكتشفان الحقيقة من أوراقه.

هنا تولد الصدمة الكبرى، وكان كامو يقول بأنـ من لا يحترم حياة الآخرين، فسوف يأتي عليه يوم لا يحترم حياته أيضاً، وكما يعتدي على حياة الآخرين، فسوف ينـقاد ليقضي على حياته أيضاً. وبالفعل تقرر ان الانتحار مع هول الصدمة، وعندـها تقول الأخـت: / الحياة أقسى منـا جـميعاً/.

يقول كامـو: / هناك نوع من التفاؤل ليس بالطبع من سجايـي، لقد ترعرـنا أنا وسـائر أبناء جـيلي على قـرع طـبول الحرب العالمية الأولى، وقد تـابـعـ التاريخـ منذـ ذلكـ الحـينـ

حكاية القتل والجور والعنف، إلا أن التشاوم الحقيقي كالذى نراه اليوم يكمن في استغلال هذه الوحشية والخزي. أما فيما يتعلق بي فقد ناضلت من دون هواة ضد هذا الانحطاط، لست أكره إلا أولئك المتوحشين، وفي أحلك أعمق عدمعتنا لم أكن أنشد غير سبيل لتجاوز العدمية/.

ليس بوسع أحد أن يتحدث عن كامو دون سارتر؛ حيث أن اسميهما اقترنا بالوجودية، وفيما بعد انفصلاً فصلاً عميقاً في الفكر والصداقة، فكamu يتوجه نحو: / إننا غير مسؤولين عن أمينا وأيابنا، أو اسمينا، أو دينتنا، فكلها حصلت قبل وجودنا، أما المستقبل، أو المصير فنحن مسؤولون عنه، وعلينا أن نقرره، ونختاره، وهذه هي الحرية المسؤولة/.

فيما يتوجه سارتر نحو: / إن الحرية هي الرعب/

ويتجه كامو نحو: / التكافف الإنساني/

ويتجه سارتر نحو: / الآخرون هم الجحيم/

ويرى كامو: / عندما يبارك الأسقف حكم الإعدام، يكون في رأيي قد خرج عن دينه، وحتى عن إنسانيته/.

ويرى سارتر: / إننا نعيش في عالم مليء بالشر، ولهذا فإننا لا نستطيع أن نسيطر عليه إلا إذا كنا قساة ولو ثنا أيدينا بالجريمة/ وعلى الفور يعلن كامو انفصالة التام عن الشيوعية، فيرسل إليه سارتر برسالة من ضمنها: / هناك أشياء كثيرة تربط بيننا وأخرى قليلة تفرق بيننا، ولكن هذه الأشياء القليلة بالغة الخطورة؛ بحيث أصبح من المستحيل أن نلتقي/ وعندهما توفي كامو قال عنه سارتر: / إنه كان أحد أهم أخلاقيي العصر الكبار/.

وقال في روايته الكبرى الغريب: / ما كاد غريب السيد كامو يخرج من المطبعة، حتى نال أكبر قيمة دفعت الكثريين إلى القول بأنه خير كتاب صدر بعد الهدنة، وأنه هو ذاته، في وسط النتاج الأدبي لهذه الأيام، فقد تلقيناه في الطرف الآخر من ضفة البحر المتوسط، ليحدثنا عن الشمس في ذلك الربيع الحسي الذي لا يعكره هباب الفحم/.

ولعه بالحياة والحرية كان خلف دعوه إلى التمرد في سبيل أن يحقق الإنسان مقومات حياة جديرة بأن تعاش.

كان كامو مقبلاً بشكل غريب على الحياة، يعيش كل تفاصيلها، ويسعى إلى تحقيق حياة إنسانية له ولغيره، وقد تفرغ للعمل الإنساني، وفي عام 1952 لم يتردد في تقديم استقالته في منظمة اليونسكو احتجاجاً على قبول الأمم المتحدة لقبول عضوية إسبانيا، وهي تحت حكم الجنرال / فرانكوا/ ثم أدان السوفيت للطريقة التي قسمت فيها اتفاقية العمال في برلين الشرقية عام 1953.

في ذروة تعلقه بالحياة يسطر كامو: / كل رعيي من الموت يكمن في غيرتي على الحياة.. إنني غيور ممن سيعيشون من بعدي.. وممن سيكون للأزهار والشهوات إلى المرأة معنى من لحم ودم بالنسبة لهم. إنني حسود لأنني أحب الحياة جبًا لا أستطيع معه إلا أن أكون أنا نفسي /

ولكن الموت يأتي ليخطف كل شيء، فيقول كامو في ذروة يأسه: / ولا أسوأ من المرض في هنا الصدد. إنه دواء ضد الموت، إنه يمهد له، إنه في مرحلته الأولى، الإشراق على الذات، إنه يدعم الإنسان في جهده الكبير في التهرب من يقينه بأنه سيموت بأسره وأشعر عندئذ أن التقدم الحقيقي الوحيد للحضارة، التقدم الذي يتعلق به البشر من زمنآخر، هو أن نبدع ميتات واعية. إن ما يدهشني دوماً هو فقر أفكارنا عن الموت/.

إن كامو يتحدث عن الموت من خلال موت الآخرين، وعندهما يتحدث عن نفسه لا ينفع في تصوير هذا الموت، ولكنه يرى أن الإبداع هو خير وسيلة لمجابهة الموت، إنه الموت الوعي والناضج: / أقول في نفسي، سأموت، لكن هنا لا يعني شيئاً لأنني لا أتوصل إلى الاعتقاد به ولا يمكن أن تكون لي إلا تجربة موت الآخرين لقد رأيت أناساً يموتون، رأيت على الأخص كلاباً تموت، وكان لمسها هو الذي يبلبلني، أفكر عندئذ: الأزهار، الابتسamas، الشهوات إلى المرأة، أريد أن أحمل صحوبي حتى الثمالة، وأن أنظر إلى نهايتي بكل إسراف غيرتي وسعادتي، وبمقدار ما أنفصل عن العالم أخاف من الموت/ لكن هذا الصوت الراجف يموت مبكراً، وينفصل تماماً عن العالم، إنه في ذروة احتفاله بجائزة نوبل للآداب، وذروة التألق العالمي والمجد والشهرة والثروة يسير مع صديقه له، وفجأة تصطدم سيارتهما بجذع شجرة على طرف الطريق، ويكون كامو هو المفارق للحياة في هذا الحادث الذي غدا عالمياً يوم 4 يونيو 1960. وكان كامو قد كتب في بداية حياته: /إن أكثر موت عببية يمكن تخيله هو الموت في حادث سيارة/.

في هذه المسرحية يطرح كامو قضية الحب والموت بشكل إنساني مؤثر.

وهي من المسرحيات التي تطرح الحساسية العالية في علاقة حب عميقـة، ولكن الشاب يقلقه دوماً الموت الذي يبعده عن حبيبته.

البطل ينتابه قلق وجودي، وهو يتخيـل موته، والابتعاد عن حبيبته، وفي هذا القلق ينادي / ديجو / حبيبته: إنـي أـكره جـمالـك لأنـه سـوف يـحـيـا بـعـدـ موـتـي.. مـلـعونـ هـوـ لأنـ غـيرـي سـيـمـتـعـ بـهـ.. لـنـ أـكـونـ وـحـيـ هـنـاكـ.. ماـذاـ يـهـمـنـيـ مـنـ حـبـكـ إـنـ لـمـ يـتـعـفـنـ مـعـيـ؟!

الحياة تقترن هنا بوجود من نحب، وإذا خلت الحياة من الحب، خلت من الدفء.

وهـذاـ يـذـكـرـنـاـ بـكـتـابـ لـكامـوـ هـوـ أـسـطـورـةـ سـيـزـيفـ/.

إن ألبير كامو يسعى لقول معتقداته من خلال أعماله، ويترك لشخوصه مهمة حمل هذه الأفكار، فيكتب بود عن سيزيف ذاك الرجل الذي يحلم بالعودة إلى الحياة. سيزيف الذي أمر زوجته بـ«القاء جسده في الطريق بدون كفن عند موته»، ليتحقق مدى حبها له، يرى نفسه فجأة في الجحيم وبidle صخرة يرفعها إلى قمة جبل مرتفع بالشقاوة، وما إن يوصلها حتى تعود فيعاود رفعها. وهذا هو عقابه، فقد حكمت عليه الآلهة هذا الحكم، لأنه أفشى أسرار الآلهة. لقد اختطف /جوبيه/ أجين/ ابنة/ أزوب، فأدهش اختفاها والدها الذي شكا الأمر لسيزيف فعرض عليه الأخير - وكان على علم بالاختطاف - أن يدله على مكانها ويفشي السر بشرط أن يمد قلعة /كورنه/ بالماء، وهو بذلك يفضل بركة الماء على صواعق السماء، فيعاقب بالأشغال الشاقة المؤبدة في الجحيم برفعه الصخرة إلى الأبد.. ذات مرة يتسلل إلى بلوطون/ حتى يعطيه استراحة ليعود إلى الحياة ويرى زوجته، وبعدها يعود بأقصى سرعة، ويرق له قلب /بلوطون/ ويمنحه إجازة قصيرة، ويأخذن له بالخروج من الجحيم ويعود سيزيف - عاشق الحياة - ليفتح عينيه على الجمال والشمس والهواء، وعند انتهاء المهلة، يرفض العودة، ويهرب متخفياً عند منعرج الخليج تحت تهديدات الآلهة حتى نفذ صبرها، فتدخل /مذكره/ بنفسه بقرار من الآلهة، وأمسك بسيزيف من رقبته، وأعاده بالقوة إلى حيث صخرته.

يقول ديباجو: لا أريد أن أموت وحدي، وأغلى شيء عندي في العالم يشيخ بوجههعني ويرفض أن يتبعني.

وتأتي الإجابة الجميلة التي بطبيعة الحال، ترضي كامو نفسه أولاً، فتقول فكتوريا جملتها الرائعة: إذا كان يجب أن تموت يا حبيبى، فإننى أحسد حتى الأرض التي سوف تفترن بجسمك.

يلجا ألبير كامو إلى شخصيات مستبدة من التاريخ، ليستعين بها من أجل أن ينشر أفكاره عن دعوته إلى التكافف الإنساني.

تعد مسرحيته /كاليغولا/ من المسرحيات الهامة التي تدافع عن حياة الإنسان، وفيها يبين كامو بأن الاستبداد لا يقتصر على زمان ومكان وأمة وشكل، إنه يأخذ أشكالاً مختلفة. كان العاًغية كاليغولا يقول: ليس هناك قدر متفهم، لذا أختار أن ألعب دور القدر.

ويضيف: إنني ألبس الوجه الغبي الغامض لشيطان محترف.

وفي اعتقاد كاليغولا كما يقول: يمكن لأى إنسان أن يلعب الدور الرئيسي في الكوميديا ويصبح لاعباً. كل ما يحتاج إليه هو أن يقسى قلبه.

ويقول مدافعاً عن نزعته العدوانية: إنها الحقيقة، كوني لا أحترم الحياة الإنسانية أكثر مما أحترم حياتي الخاصة، وإذا كنت أجد القتل سهلاً، فما ذلك إلا لأن الموت سهل بالنسبة لي.

وبعد كل تلك الجرائم المروعة التي يرتكبها كاليلغولا بحق الناس، ينتهي في أواخر حياته إلى أن يخنق عشيقته كايزونيا توتوجاً لنزعته، وهو ينظر إليها في المرأة تحول إلى جثة، ولكنه بالمقابل يلقى العنف ذاته من الناس الذين يقعون عليه ضرباً حتى يلقى حتفه. يعد كامو من دعاء تمجيد حق الإنسان في سبيل حياة تليق بكائن إنساني بكل المقاييس.

كل هذا في سبيل حق الإنسان في حياة حرة كريمة، وعلى هذا الإنسان أن يتمرسد في وجه الظلم والقسوة، ويناضل من أجل التخلص من كل أشكال العبودية في سبيل الحياة التي هي أفضل ما وهب للإنسان على الأرض، فحتى نحترم الحياة وتليق بها، علينا أن نسعى من أجل الحرية، حررتنا وحرية الآخرين على دروب التكافف الإنساني.

ثورة السوريالية:

السوريالية اسم مذكور في الفرنسي، تعني آلية نفسانية صرفة يقصد بها التعبير شفافاً أو كتابة أو بأية طريقة أخرى عن سير الذهن الحقيقي. إنها إملاء الفكر في غياب أية رقابة، يجريه العقل خارج كل اهتمام جمالي وأخلاقي. وهي في التعريف الفلسفى موسوعياً: تقوم على الإيمان بالحقيقة الفوقية لبعض أشكال التداعي المهملة قبلاً، وبقدرة المنام الكلية وفي حركة الفكر غير الهدافة، وتهدف إلى القضاء نهائياً على ما سواها من آليات نفسانية، وإلى تولي حل مشاكل الحياة الرئيسية بدلاً منها.

يمكن القول إن السوريالية في الأدب قدمت خدمات جليلة لحركة الفكر في العالم، وقدت ثورة حقيقة أثرت بتاريخ الأدب والفكر معاً.

افتربت السوريالية باسم مؤسسها وواضع بياناتها الفيلسوف والشاعر والروائي الفرنسي أندريل بريتون الذي عاش حياة حافلة بطولها وعرضها. سافر كثيراً، وكتب كثيراً، وعشقاً كثيراً، والتقصى أبرز رجالات عصره أمثال: فرويد، وكرييفيل، ودنسنوس، وإيلوار، وأراغون، وموريز، وبيري، وسارتر، وكامو، وسبوبي، وأبو لينير، وفيشي، ودالي، وبيكاسو.

ولد هذا الرجل الذي يعد علامة بارزة في تاريخ الفكر الفرنسي المعاصر سنة 1896، ودرس الطب النفسي، وسرعان ما ميله إلى التعبير عن أفكاره بواسطة اللغة، فأصدر عام 1919 ديوانه الشعري الأول الذي أسماه /مكتب الرهونات/، وبعد سنتين سعى في

فيينا للقاء سيمون فرويد فالقاء، وبعد ذلك قام بتجارب عديدة حول التدوير المغناطيسي، ثم توالى أعماله في الصدور، ولكن العمل الأبرز الذي أظهر اسمه في المشهد الثقافي الفرنسي المعاصر والعالمي فيما بعد كان عمله الدلّوب في وضع بيانات السوريالية، وبالفعل فقد ظهرت هذه البيانات للنور عام 1924.

سأورد هنا بعض الأفكار الواردة في بيان السوريالية الثاني، يقول بريتون: الكل يعرف جيداً ما هو الإلهام ولا سبيل إلى أخطائه، فهو الذي زود حاجات التعبير السامية في كل زمان ومكان. ويقال في العادة إنه موجود (في) أو غير موجود. وإذا لم يوجد فإن شيئاً مما يصدر عن الحذق الإنساني المشاب بالصلة وبالحيلة المنطقية وبالتمكن المكتسب من الجهد لا يمكن أن يسلينا غيابه.

إن هذه الشمار هي الكتابة الآلية ورواية الأحلام تميز في وقت معاً بأنها الوحيدة التي توفر مواد تقديرية رفيعة للنقد الذي يبني في الميدان الفني حيرة غريبة، وبأنها تمكّن من إعادة تصنيف عام للقيم الشعرية، وبأنها تزود بمفتاح قادر أن يفتح إلى ما لانهاية ذلك الصندوق المتعدد الأعمق الذي يسمى الإنسان.

لقد عنى هذا الكاتب والفيلسوف أعمق الإنسان من خلال غالبية إبداعاته الشعرية والفلسفية والفكرية والأدبية، ذلك أنه رأى بأن الإنسان دوماً هو عمقه، وأن الإنسان عليه أن يبذل قصارى جهده للتعرف بذاته قبل أن يتعرف بالآخرين، فهو كلما يتعرف على أعمق ذاته، يتعرف على أعمق الآخرين من جهة، ويتعرف على أعمق الطبيعة التي يعيش فيها من جهة أخرى. لذلك أجمع فقهاء النقد وأئمّة الفلسفة أن قراءة أعمال هذا الكاتب تكون بمثابة المشكاة التي ينظر من خلالها القارئ إلى أعمق ذاته.

يقول بريتون في كتابه / أمّام الستار / سيرحكم التاريخ وحده إذا كانت البيانات التي جعلتها الوجودية تظهر حديثاً في المقدمة قادرة على القيام بمثل هذا الدور، أو إذا كان نجمها لا يضيء سوى حقبة انتقالية قصيرة. ليس هنا مجال البحث في المسألة الشائكة التي هي معرفة ما إذا كان انعدام الأسطورة هو أيضاً أسطورة، وإذا وجب أن يرى فيه أسطورة اليوم، فعلى رغم الاحتجاجات العقلانية، كل شيء يجري اليوم كما لو أن أعمالاً شعرية وتشكيلية معينة حديثة نسبياً تتمتع على الأذهان بقدرة تفوق من كل جانب تأثير العمل الفني.

إن أندرية بريتون يحمل خصوصيته كشخص مبدع جاء إلى هذا العالم، وأعماله تحمل خصوصيتها الأدبية بين معظم الأفكار التي طرحتها شاعرية الإنسان في التاريخ الأدبي.

روايتها: نادجا:

أراد بريتون أن يعبر عن وجهة نظر مذهب السوريناليه في علاقة الرجل بالمرأة، فأصدر رواية تحمل اسم المرأة هي رواية /نادجا/ التي ساقف معها وقفة سريعة.

عندما يحب أي رجل أي امرأة في العالم، فإنه لا يجد حرجاً من تقديمها لأهله أو لأصدقائه، لأنه عند ذاك يشعر بأنه يقدم نفسه، وعندما يحب الكاتب امرأة، فإنه يرغب في أن يقدمها للعالم برمتها، لأنه كذلك يشعر بأنه يقدم نفسه، وهنا تكون متعة القراءة، لأنها تقتربن بمعنة الاكتشاف بالنسبة للقارئ. أجل بوسع صفحات ما كُتبت في ظروف استثنائية أن تشرق أمام الروح، وتفتح في مساحات الحواس حدائق النارنج والأرانب البرية والأشجار العามرة بالخوخ، وتجري في جداولها أنهار رقراقة عنبة.

هل هي رواية، أم أنها محاولة لكتابه رواية.

/نادجا/ هذه الرواية التي كتبها أندريل بريتون دون أن يتلزم بأي شكل أو قالب أو فنية أو حتى تقنيات روائية، جاءت موجزة ومحصرة في أقل من مئة صفحة، وقد تحدث في النصف الأول عن أصدقائه وعلاقاته ناسياً بأنه أمام كتابة رواية، ويبدو أن هذه المقدمة استغرقت نصف صفحات الكتاب ليقطن بريتون بأن عليه كتابة شيء ماعن /نادجا/، فتبدأ الرواية بهذا التحول الكبير الذي يطرأ على حياة بريتون وهو يلتقي /نادجا/ المنحلة، التي تمثل حال المرأة الفرنسية وهي خارجة للتو من حربين عالميين.

إنه حديث عن تأثير المرأة بشكل خاص بالواقع السياسي والاجتماعي الذي تعيش فيه أو يرغم عليها أن تعيش فيه.

إن ما يجعل هذه الرواية تدفع بكل هذه المتعة لقارئها هو أن بريتون يكتبها على شكل دفقات شعرية غاية في القوة، ثم يأتي بهذه المقاطع المتراكمة في فترة زمنية ليضعها في نسق لتأخذ شكل رواية، وبريتون الذي ليست لديه خبرة كافية لكتابه رواية كخبرة فوكنر مثلاً، أو هستة، لأنه يعمل في غير اختصاصه، كمحاولة فرويد مثلاً لكتابه قصة قصيرة، أو قضيدة، أو رواية قصيرة، يكتب بطلاقه مستفيضاً من كل أجناس الفن السوريالي، فتارة ترى /نادجا/ امرأة اسطورية، وتارة تراها امرأة غارقة في عمق الواقعية، يقول: /بكل تفصيل أقطع وقائع حياتها، وأن تقوم أحياناً بمنجات مستهجنة، وأن تكسرني وأنا في أشد تقطيب/، على انتظار تحولها إلى تصرفات أخرى كان محالاً أن تصبح طبيعية. كم من مرة، وقد أبزمني حالها، قنطت من إعادتها إلى إدراك سليم لقيمتها، فغادرتها شبه هارب/، إنه يشعر بحب هائل نحو هذه المرأة التي هي العالم الذي ينشده بريتون، ويناشده مؤسس الحركة

السوريالية معه: /الحب الساحر الساجر الفريد الأكيد، الحب الصامد لكل طارئٍ أخيراً، هو الذي كان يسعه تحقيق المعجزة/.

لكن من الطرف الآخر فإن نادجا/ تحرق وتعاني، وهي غير قادرة أن تكون في الصورة التي يريد الحبيب أن يضعها فيها، فتشعر باضطراب، يقول الحبيب: /قبل شهور جاء من أخبرني بأن نادجا جنت. فإذا تصرفات شاذة ارتكتها على ما يظهر في أبهاء فندقها، وجب حبسها في مصحة فوكلوز/.

يعلق بريتون على هذه الحادثة: /سوف يشهد غيري وإن عبثاً، في التعقيب على هذا الأمر الذي سيرون فيه دون ريب الخاتمة الحتمية لما بينت قبلًا، وسيبادر الأدري إلى تقدير ما ينبغي أن ينسب في هذه النتيجة إلى ما أوضحت سابقاً من أفكار نادجا الأولى/.

ثم ينتهي بريتون إلى أن يرى: /أن الإздراء الذي أكنه عموماً للطلب النفسي ولفخخته ولمحصّلاته عظيم؛ حيث لم يجرؤ إلى الآن على استعلام ما جرى لنادجا، لقد بينت لماذا كنت متشائماً حول مصيرها كما حول مصير كثيرين مثلها.

تبقى هذه الرواية حاملة نفحات قرن مضى، نفحات أفكار وأناس كانوا ذات يوم في هذا العالم، وتركوا لنا وللأجيال القادمة بصماتهم:

شيريكو، دالي، بيكاسو، بول إيلوار، بريتون، آراغون، بنجامان بيري. وعموماً، فإن هذه الرواية طافحة بلوحات وقصائد وكتابات كل هؤلاء الذين أسسوا للسريالية، وتركوها كما عاشوها أمام الأجيال القادمة.

أجل إن متعة قراءة هذه الرواية تكمن في مقدرتها على استيقاظ كل ذاك العالم في زمن شهد قمة الثورات الفكرية والفلسفية في فرنسا وسائر أنحاء العالم، وكانت نادجا تمثل المرأة بكل إشراقاتها وطموحاتها، وكذلك بكل ظلاميتها وعدميتها. نادجا التي ما تزال تمتد إلى كل بلاد العالم إلى يومنا هذا، ولعل هنا ما يجعل من هذه الرواية أثراً خالداً لأنها رواية المرأة بامتياز، رواية تسعى إلى تقديم المرأة ورسم ملامحها وسط دخان هائل. لقد أسلهم بريتون إلى جانب مجموعة من الأدباء الفرنسيين في نشر ثقافة السلم وثقافة ما بعد الحرب في فرنسا ومنها إلى الجغرافية الأوروبية كلها، ثم إلى أنحاء أخرى من العالم، ولعل أوروبا هي مدينة بنزوعها الإسلامي لهذه الكوكبة المضيئة من أدبائها المعاصررين الذين عانوا ويلات الحروب والتدخلات العسكرية في شؤون الملنيين، فكانوا لسان حال شعوبهم.

نال بريتون شهرة واسعة منذ صدور بيانات السوريالية التي عدّها كبار النقاد فتحاً لغويًّا وفكرياً هاماً، فكان من شأنها أن تفتح أمامه أبواب دور النشر فأصدر كتبه: الدفاع المشترك

1926 - ونادجا 1928 - وبيان السوريالية الثاني 1930 - والأواني المستطرقة 1932 . والحب المجنون 1937 - واللغز 17 عام 1945 - والمصباح في ساعة العحانط 1949 - والسوسيالية والرسم 1965 - وضوء الأرض 1966 الذي كان آخر إصدار في حياته؛ ففي السنة ذاتها من صباح 28 أيلول توقيت توفي أندريه بريتون الذي غدا اسماً أدبياً لاماً في التاريخ الأدبي الفرنسي المعاصر.

لقد ترك بريتون بصمة عميقة في تاريخ الفكر العالمي المعاصر، وتكمّن أهمية ما تركه من إبداع في الحساسية الأدبية العالية التي يتمتع بها بريتون، ويتمتع بها إبداعه.

ثورة حرية المرأة:

اقترن الأدب النسوي في العالم برائدات دخلن عالم الأدب من أجل الدعوة إلى حرية المرأة.

ولعل الروائية الفرنسية جورج ساند من رائدات هذا الفكر، ومن رائدات ما يمكن معرفته بثورة الأدب النسوي التي أدت إلى ثورة الدعوة إلى حقوق المرأة وحريتها في العالم. تعد الروائية الفرنسية جورج ساند من أكثر روائيات فرنسا شهرة في العالم، وهي إلى جانب مكانتها الإبداعية المميزة تعد من أبرز الأصوات النسائية المنادية لحرية المرأة ورفع الوصاية الذكورية والقيود الاجتماعية عنها. ولعل وقائع حياتها الشخصية الثرية خير دليل على انسجام هذه الدعوات مع تلك الأفكار. تعود بنا ساند إلى 175 سنة ماضية من التاريخ الأدبي والثقافي والسياسي والاجتماعي الفرنسي. في اعتقادي إن تجربة الزواج الفاشلة الأولى التي واجهت هذه الفتاة الفتية كانت خلف اشتعال روح التمرد لدى ساند، فقد تزوجت مبكراً في الثامنة عشرة من عمرها من البارون دودوفان، وأمضت معه ذروة سنوات انفتاحها على الحياة. ييد أن ذلك لم يدم، وفشل هذا الزواج بعد أن أثمر عن طفلة. فرأى نفسها امرأة وحيدة ومطلقة، فهل تستسلم لهذا القدر وتمضي حياتها في الريف ككل النساء الريفيات المطلقات اللواتي فقدن كل علاقة لهن بالحياة بعد تجربة الفشل تلك؟! ولكنها لم تستسلم لمثل هذه المشاعر اليائسة، فكان لها أن تركت المكان برمته وانطلقت إلى قلب العاصمة باريس، هناك بدأت تثار حولها الشائعات، وهي تقوم بحركات ملفتة إلى تمردها على التقاليد الفرنسية. وبدأت لأرمندين أورودوبيان/ تعرف بـ جورج ساند في الوسط الأدبي، بعد أن اختار لها الكاتب جول ساندو هذا اللقب.

يصف جان شاللون هذه المرحلة بقوله: /لم تلبس الأديبة بنطاطاً للتشبه بالرجال والتمرد على بنات جنسها، كما يروج البعض، وإنما لأنها استجابت لنصائح والدتها ولأسباب اقتصادية ليس إلا.. فتبسيط الملابس وتجفيفها بالنشاء يحتاج لميزانية كبيرة

افتقدتها جورج ساند بعد طلاقها من زوجها، ولجأت إلى ضغط نفقاتها مع ولديها؛ أما استخدامها التبغ وتدخين السجائر، وهو أمر معيب بالنسبة لامرأة تعيش في مجتمع برجوازي لا تزال الإقطاعية فيه تدلل بدلوها، فجاء بداعي التودد للشعراء الرومانسيين والاقتداء بهم وتقليل سلوكيهم وتبني أحياناً مواقفهم / لقد أنت من قلب الريف ومن تجربة رهبنة دامت سنوات، وهي المطلقة التي تخترق كل الأوساط دون تحفظ، وتبني علاقات عاطفية متعددة، وتكون كثيرة التردد إلى المسارح والملتقيات الثقافية.

كتبت عن باريس: / هناك في جو باريس وشكلها وصوتها لا أعرف أي تأثير خاص لا يمكن إيجاده في أي مكان آخر... في باريس الحياة في كل مكان / ولذلك بدأت تدافع عن جماليات المكان والبيئة في كتاباتها، فتكتب:

لو أهمنا الاهتمام بالشجرة وغرسها، فإن الجفاف سيحمل كارثة للكرة الأرضية إلا وهي نهاية المعمرة بسبب الإنسان، لا تضحكوا يا سادة، فالذين درسوا هنا الموضوع يعتصرون قلوبهم الألم والحزن لما اقترفته أيديهم، ولا أحد يدرى كيف اختفت مجتمعات بعينها إثر زحف الصحراء إلى الغابات، ومن يعلم إذا كانت هناك مجتمعات سابقة استوطنت القمر المجاور لأرضنا، وقضت نحبها نتيجة وهن قوى الطبيعة المحيطة بها؟! وذلك رغم القول الشائع إن هذا الكوكب القمر غير مأهول بالسكان /

وهناك اكتشفت موهبة الكتابة لديها، فمضت بها السنوات وتعمقت علاقتها مع الكتابة ورحلة العواطف، فكانت لها علاقات زواج فاشلة مع مشاهير تلك الحقبة ومنهم: / الفريد دي موسيه / و/ شوبان / و/ ميشيل دوبور / و/ باجيللو / و/ بيير لورو / . وبنت علاقات مع مشاهير عصرها من أمثال: فلوبير، دوماس الابن، وتورجنيف، وفكتور هوغو، وبليزاك. ولعل من الطريف أنها، ولدى وفاة الشاعر الفرنسي الشهير الفريد دي موسيه، كتبت عنه رواية بعنوان / هي وهو / تتحدث فيها عن تفاصيل علاقتهم الزوجية، وتلمح إلى شيء من الانحراف الجنسي لديه، فهو كان على وشك الانهيار النفسي ويعيش حالة من العبث، وهي التي جعلته متوازناً بقوة عاطفتها وتجربتها الغنية في الحياة؛ حيث أخذته من تلك الأجواء إلى إيطاليا. إلا أنه لدى أول خطوة لتماثله للشفاء من أمراضه النفسية أحب غيرها. ولم ترق هذه الواقع للكاتب / بول دي موسيه / شقيق الشاعر، فراح يرد عليها برواية تحت عنوان / هو وهي / يصف فيها خياتها لأخيه الذي أحبها، وعندما تعرض للمرض في إيطاليا واستدعى طبيباً هو / باجيللو / لمعالجته، راحت زوجته تتخلى عنه، وتبني علاقة مع هذا الطبيب وتتزوجه تاركة زوجها يموت على فراش المرض.

ما يميز هذه الكاتبة أن كل تفاصيل حياتها وجزئياتها انتشرت بسرعة الريح، لأنها كانت تروي كل شيء يقع معها، بالإضافة إلى أعمالها الروائية، كتبت في نهاية حياتها بعض

الاعترافات البالغة الحساسية في شبه سيرة ذاتية تحت عنوان /قصة حياتي/، وعموماً فإن مثل هذه الواقع باتت مصدراً أساسياً لتناول حياة الكاتبة وأدبها.

لقد عاشت أرمندين أوروردوبيان، أو البارونة دوفان، أو جورج ساند حياة ثرية وطويلة /1804 – 1876/ وبيت مخلصة لعملها الأدبي، فانتجت ما يشبه مكتبة أدبية، ولعل من أبرز رواياتها: أنديانا 1832، كونسويللو 1842، مستنقع الشيطان 1846، الساحرة الصغيرة 1849 فالنتين، إضافة إلى حكايات الجدة، وهي قصص كتبتها لحفيدتها أورو – غابريل. وهي أعمال ترجمت إلى غالبية اللغات الحية، ولها قيمتها الفكرية والإنسانية والتاريخية. ولعل هنا ما جعل من ساند ما يشبه الأسطورة في التاريخ الأدبي الفرنسي، وقد تركت أثراً بالغاً في الكثير من الروايات الفرنسيات، ولعل من أبرزهن فرسواز ساغان التي تأثرت بأدب ساند وبحياتها، بيد أن ساغان أفرطت بعض الشيء في ممارسة الحرية، وكذلك من تأثرن بساند سيمون دي بوفوار وفرجينيا وولف وناتالي ساروت. يقول عنها فولتير: /جورج ساند الروائية التي تجسد المجد الفردي للأدب الإنساني/. وفي وصف لستويفسكي عنها يقول بأنها: /رمز للمرأة الفريدة في موهبتها/. أما ألفريد دي موسيه فكتب ذات يوم بأن ساند: /أكثر النساء أناة؛ لأنها هي الأنوثة بعينها/.

وتأتي سيمون دي بوفوار لتضع أيضاً لبنة أساسية وتكون قائدة لثورة حرية المرأة من خلال ما طرحت من أفكار جديدة، ومن هذه الأفكار التي وضعتها بوفوار:

/لا يولد الإنسان امرأة، بل يصبح كذلك/. ثم تكللت هذه الكتابات بكتابها الشهير /الجنس الآخر/ 1949 الكتابأحدث سجالات ثقافية في الأوساط العلمية والاجتماعية والثقافية في العالم، ومن المفاهيم التي تطرحها في هذا الكتاب: /ليس هناك قدر بيولوجي أو نفسي أو اقتصادي يقرر الشكل الذي تمثله المرأة في المجتمع. إنها الحضارة ككل هي التي تنتج ذلك المخلوق الذي نطلق عليه اسم الأنثى/.

ومن المفاهيم التي تطرحها في هذا الكتاب: /هوجمت خصوصاً بسبب فصل الأمة، وصرح رجال كثيرون بأنه لم يكن يحق لي التحدث عن النساء لكوني لم أنجب أولاداً، ترى، هل أنجبوا هم؟! إنهم يعارضونني بأفكار ليست حاسمة ولا قطعية، أتراني قد رفضت كل قيمة لشعور الأمة والحب؟ كلا، لقد طلبت من المرأة أن تعavis هاتين القيمتين وبشكل حرّ، في حين أنهما غالباً ما يخدمانها كحجج، وأنها تخضع لهما إلى درجة أن الخضوع يبقى؛ إذ يكون القلب قد جف/.

وكذلك: /كان من ألوان سوء التفاهم التي خلقها الكتاب الاعتقاد بأنني كنت أنكر فيه أي فرق بين الرجال والنساء، والحقيقة أنني بالعكس قلت وأنا أكتب الكتاب ما يفصل

الجنسين، ولكن ما ذهبت إليه هو أن تلك الاختلافات هي ثقافية وليس طبيعية، وأخذت على عاتقي أن أروي كيف كانت تنشأ هذه الاختلافات.

تقول بوفوار عن رواية /المثقفون/: «خلافاً لما ادعاه البعض من الخطأ عد /المثقفون/ رواية مفاتيح، وأنا أحقر روايات المفاتيح احتقاري لكتب /الحيوات المروية/، وأنا لا أزعم أن /المثقفون/ رواية ذات فكرة. إن رواية الفكرة تفرض حقيقة تمحو جميع الحقائق الأخرى وتوقف دائرة الاعتراضات والشكوك التي لا تنتهي، أما أنا فقد صورت بعض أشكال الحياة في فترة ما بعد الحرب من غير أن أقترح حلولاً للمشكلات التي تقلق أبطالي / وعن روایتها / دم الآخرين / تكتب بوفوار: / كان موضوع / دم الآخرين / كما ذكرت ينافق هذه الحياة التي عشتها في ظل / حرية / عدها أولئك الذين يقربونني مجرد شيء»، ولكن هذه المقاصد فاتت الجمهور، وصنفها الكتاب على أنها رواية عن المقاومة، وصنفت أيضاً كرواية وجودية، وكانت هذه الكلمة قد أصبحت تلازم آلياً آثار سارتر وآثارياً .

فرانز كافكا وفكرة التشاوم

استطاع فرانز كافكا أن يبني عالمه الروائي لبنة لبنة بخصوصية رسخته كأهم روائيي العالم الذين تركوا أثراً على مختلف الأجيال الروائية من بعده.

يعد فرانز كافكا من أبرز الأدباء الذين شيلوا إمارة النزعة التشاومية في الأدب، وعندما نتحدث عن التشاوم، أو عن الأدب السوداوي، فلا يكون لنا ذلك إن تجاهلنا إبداعات هذا الروائي الذي استطاع أن ينفذ بقوه إلى حلقة الظلم، ويوظف أفكاره من خلال تلك العتمة الحالكة.

أ أيام البؤس والشقاء تحرّض على الخلاص وتولد نزعـة غامضة في النفس.
لا حياة مع الحرمان ووخزات الألم، تتحول الحياة إلى جحيم حينما يسخر الجميع منك، أنت وحدك، ولأنك مريض، لأنك متواضع، لأنك لست جشعـاً يُنظر إليك كحشرة غير مرغوب فيها.

إن المجتمع يرفضك، ومن الطبيعي أن تبادله هنا الرفض، تسخر منه بطريقتك الخاصة، وتصبح شاهداً على سلبـيـته وعـنـجهـيـته، وتشعر بإـحـرـاجـ كـوـنـكـ تـعـيـشـ معـهـ فيـ فـتـرـةـ زـمـنـيـةـ وـاحـدـةـ.

ولأنك إنسان تقبل أن تكون الضحـيةـ، وتنـدـفعـ نحوـ الموـتـ اختصارـاًـ لمـزيدـ منـ الـحـرجـ الذي يـسـبـيـ لكـ عـيـشـكـ فيـ عـمـقـ هـذـاـ المجـتمـعـ الذـيـ يـرـفـضـكـ، وـتـبـادـلـهـ هـذـاـ الرـفـضـ. لـاشـيءـ يـبـعـثـ عـلـىـ الـأـمـلـ بـهـؤـلـاءـ، وـأـنـتـ إـلـىـ مـتـىـ تـعـيـشـ فـيـ قـاعـكـ المـظـلـمـ، عـلـيـكـ أـنـ تـرـقـدـ وـلـاتـفـتـخـ

عينيك إلى الأبد، لاشيء يستحق أن تفتح عينيك من أجله. لقد لوثوا حتى الطفولة التي كنت تعقد آمالاً عليها.

أي قسوة هذه، لم يتركوا شيئاً، لقد أصبحت محاصراً من كل الاتجاهات، حتى هذا البيت
اللعين أصبح سكانه - أقرب الناس إليك - يمقطونك ويودون التخلص منك بأي شكل.

في مذكراته البائسة إلى صديقه.. ماكس برود المؤرخة في 13 كانون الأول عام 1914 يضيف Kafka الملاحظة الآتية إلى جملة مذكراته:

«لقد نسيت أن أضيف»، وتقصدت هنا النسيان فيما بعد، أن خير ما كتبه له دوافعه في قابلتي لأن أستطيع الموت مسروراً، وفي جميع هذه المقاطع الجميلة المتسمة بالإقناع القوي، كان المقصود على الدوام شخصاً يموت ويجد أن الموت صعبه وإنه ظلم، أو على الأقل نوع من القسوة يقع عليه، مما يجعل ذلك في رأيي على الأقل يؤثر في القارئ. أما بالنسبة إلي، أنا الذي أعتقد إني سأكون مسروراً على سرير الموت، فإن مثل هذه الأوصاف لا تشكل أكثر من لعبة خطيرة خفيفة، لهذا السبب أستغل بدقه انتباه القارئ المركز على الموت، فأنما في حالة فكرية تفوق صفاء، وأحسب أنه سيشكو على سرير الموت، أما أنا فشكواي ستكون، والحالة هذه أكمل شكوى ممكنة، لأنها لن تتفجر في فجاءة الشكوى الواقعية، بل ستتم في، جو من الجمال والصفاء».

إن غريغوار سمسا بطل راويته الشهيرة / المسخ / وهو المعنى بهذا الكلام، يموت بصمت وحب وبطريقة محببة إلى قلبه. يموت بالطريقة التي يختارها لنفسه في مشهد لا أمنع ولا أقسى في لحظة واحدة. يروي كافكا هذه التفاصيل: «فَكِرْ غَرِيغُورْ وَعَادْ لِمُتَابِعَةِ عَمَلِهِ، لَمْ يُسْتَطِعْ قَمْعُ لَهَانَهُ مِنَ الْجَهَدِ، وَمِنْ وَقْتٍ لَاَخْرَ كَانَ عَلَيْهِ أَنْ يَسْتَرِيحَ، وَمِنْ نَاحِيَّةِ أُخْرَى لَمْ يَقْنِعْهُ أَحَدٌ إِذْ تَرَكَ وَشَانَهُ تَمَامًا.. وَحِينَ أَنْهَى الْأَسْتَدَارَةَ، بَدَأَ الزَّحْفُ فَوْرًا وَلَمْ يُسْتَطِعْ أَنْ يَفْهُمَ الْبَيْتَ، نَظَرًا لِضَعْفِهِ كَيْفَ قَطَعَ الْمَسَافَةَ ذَاتَهَا بِهِنْيَةٍ قَصِيرَةٍ سَابِقَةً، دُونَ أَنْ يَدْرِكَ ذَلِكَ، لَمْ تَقَاطِعْهُ كَلْمَةٌ أَوْ هَتَافٌ مِنْ عَائِلَتِهِ. أَدَارَ رَأْسَهُ حِينَ كَانَ فِي الْمَدْخَلِ فَقَطْ - لِيُسْ بِشَكْلٍ كَامِلٍ، فَقَدْ أَحْسَنَ بِرْقِبَتِهِ مُتَبِيسَةً، وَمَعَ ذَلِكَ ظَلَ يَرَى أَنْ لَا شَيْءَ تَبَدِّلُ خَلْفَهِ، غَيْرَ أَنْ أَخْتَهُ نَهْضَتْ. طَافَتْ نَظَرَتِهِ الْأُخْرِيَّةُ بِأَمْهِ، الَّتِي كَانَتْ مُسْتَغْرِفَةً فِي نَوْمٍ عَمِيقٍ الْآنِ. وَالْآنِ؟.. سَأَلَ غَرِيغُورْ نَفْسَهُ وَهُوَ يَنْظَرُ فِي الظُّلْمَةِ حَوْلَهُ، وَلِلْحَالِ اكْتَشَفَ أَنَّهُ لَمْ يَعُدْ بِإِمْكَانِهِ التَّحْرِكُ إِطْلَاقًا لَمْ يَفْاجِئْهُ ذَلِكَ بَلْ بَدَا مِنْ غَيْرِ الطَّبِيعِيِّ أَنَّهُ كَانَ قَادِرًا حَتَّى الْآنِ فَعَلَّا عَلَى دُفْعِ نَفْسِهِ عَلَى هَذِهِ السِّيَقَانِ الصَّغِيرَةِ الرَّفِيعَةِ. وَأَحْسَنَ مِنْ جَهَةِ ثَانِيَّةٍ بَارِتِيَاجُ نَسِيِّيُّ كَانَ يَشْعُرُ بِالْأَلْمِ فِي كُلِّ أَنْحَاءِ جَسْدِهِ، لَكِنَّ بَدَأَ لَهُ أَنَّهُ كَانَ يَنْتَوِي وَيَنْتَوِي تَدْرِيَجِيًّا وَسُوفَ يَنْهَبُ فِي النَّهَايَةِ كُلِّيًّا. قَدْ تَكُونَ قَنَاعَتِهِ بِضُرُورَةِ اخْتِفَائِهِ أَرْسَخَ مِنْ قَنَاعَةِ أَخْتِهِ، وَظَلَ فِي هَذِهِ الْحَالَةِ مِنَ التَّفْكِيرِ الْفَارَغِ وَالْآمِنِ حَتَّى دَقَّتْ سَاعَةُ الْبَرْجِ مَعْلَنَةُ الْثَالِثَةِ صَبَاحًا، وَظَلَ يَرَى أَنَّ

كل شيء خارج النافذة كان قد بدأ يزداد ضوءاً ثم من دون موافقته، غطس رأسه على الأرض وتجددت من منخرzie آخر أنفاسه الضعيفة».

لقد مات غريغور سمسا وهذا الموت يعني الشيء الكثير لفرانز كافكا، إنه يعني له الحياة، لقد انتحر فرانز كافكا حينما قتل غريغور، ولو لم يتمت غريغور لأقدم فرانز كافكا نفسه على الانتحار بطريقة انتحار بطله نفسها في هذا العمل الذي يعد من أهم الأعمال التي أبدعها.. فقد أنقذه غريغور من الانتحار. قال كافكا ذات يوم: «القدر عانيا طوال حياتي وأنا أتهرب من الانتحار» نلاحظ بأن جميع أبطاله يموتون.. أجل يموتون حتى يبقى كافكا حياً.. لا أحد لديه لا يموت كلهم يموتون.. إنه يقتلهم جميعاً.. في مستعمرة العقاب وتحرييات كلب - والقصر - والقضية - والمحاكمة.. والمسخ ولكن لماذا هذا الموت؟!.. هل ليعيش فرانز.. بالطبع لا.. لأن فرانز يمقت الحياة وفي الوقت نفسه يبحث عن العدل الاجتماعي في الحياة ذاتها.. وأستطيع أن أرى بأن جميع هؤلاء كانوا يمهلون لموته في الوقت الذي يؤجلون فيه هذا الموت، لذلك يدخل فرانز كافكا إلى أعماق شخصه قبل الموت بلحظات إنه يصور أدق وأخفى المشاعر التي تسيطر على الشخص الذي سيموت أو سيقتل أو سينتحر بعد لحظات قليلة فقط.. وقد تعمدت أن أنقل مشهد الانتحار كاملاً رغم إطالته بعض الشيء في رواية «المسخ» قبل قليل وما يجعلني مقتنعاً بنظرتي هو التصادق كافكا بهؤلاء حتى أنه يوهم أحياناً بأن البطل هو الكاتب نفسه عندما يعطيه حرف (ك) الحرف الأول من (كافكا)، وغريغور نفسه لا يختلف عن فرانز كافكا، فكلاهما يعمل في التوظيف في إحدى الدوائر، وكلاهما يفكر بطريقة واحدة وينظر إلى المجتمع نظرة متقاربة.

في المسع يعياني غريغور من تسلط والده.. هنا الوالد القاسي الذي يصر على ضربه حتى بعد عملية المسع ويسعى إلى طريقة للتخلص منه، ويقول فرانز كافكا ذاته في إحدى رسائله الموجهة إلى أبيه:

«إنه المقصود بكل كتاباتي، أنا أشكو مما لم أستطع أن أشكوه لك وأنا على صدرك»؛ إنه انتقام بطريقة غير مباشرة. ولسوء حظ السيد هرمان أنه أنجب ولدًا مثل فرانز.. هنا الولد الذي سيجعل لعنة العالم بأسره تحل عليه كل يوم، وعلى الرغم من كل هذا الحقد، يأتي التصريح التاريخي على لسان هذه الضحية: ومع ذلك، فقد أحببتم على الدوام يا أبي العزيزين.

يتحول فرانز كافكا إلى شخص ناقم على الجميع، وحتى على المنجزات العلمية مثل الآلة التي تسبب في انتشار البطالة بين العمال ويفضل العزلة الأبدية في كهف. لكن هذه الرغبة تصطدم بتدخل أبيه في حياته الخاصة؛ هذه الحياة التي يفضل أن يمضيها في الكتابة

فحسب ولا شيء غير الكتابة.. الكتابة عن الموت، حتى الموت. إنه يتجرد من الحياة تماماً، وحتى المرأة الوحيدة التي تتحقق له الحب والجنس في الأيام العصيبة يطلب إليها الخروج من حياته، يكتب إليها في رسالة خاصة: «كثيراً ما فكرت في حياتنا المستقبلية، فأشعر برغبة داخلية في أن خير نمط للحياة بالنسبة لي هو أن أعيش في كهف طويل منعزل عن العالم مضاء بمصباح أكتب وأكتب، ولا شيء غير الكتابة، وأن يحمل إلى طعامي ويوضع في مدخل ممر الكهف بعيداً عن مجلسي الذي أكتب» فأذهب لأكل الطعام على قدر ما تسمح معدتي وحاجتي إلى الطعام، وسيكون سيري من مجلسي حتى المائدة هو نزهتي الوحيدة، وعندما ألتهم ما يقدم لي، سأعود مسرعاً إلى الكتابة هوايتي الوحيدة. إذ لا هوى لي في اللعب، فممارسة ما يهوى الإنسان يا حبيبي لا تتعبه، وسيكون إنتاجي الأدبي رائعاً، لأن الروعة هي نتيجة الإرهاق المحبب ولا إرهاق مع من نحب. قد تعدين ذلك جنونا فهل ترضين أن تعيشي في كهف مع هنا المجنون؟! وعلى هذا النمط من الحياة.. ما رأيك؟.. أليس الهرب من الكهف وساكته أجدى لك.. آه يا حبيبي أنا هكنا ولا أستطيع أن أكون غير هذا ولك الخيار من أول الشوط لا من آخره؛ فأنت زوجتي والأدب عشيقـي.. والمدى بعيد بين الزوجة والعشيقـة؛ لك جسمي التحيل، وللأدب قلبي وفكري إنها أسوأ رسالة ترسل إلى امرأة.

واضح أن فرانز كافكا كان حقاً يعيش الموت منذ اليوم الأول من ولادته.. لقد تخلى عن الحياة كلها. وكان بمقدوره أن يستمتع بملذات الحياة لو شاء ذلك ولو لم يعد نفسه ميتاً، ومن هذه النقطة تبدأ عظمة كافكا وتبدأ عبريته أيضاً، وقد تكون هذه النقطة مصدراً لسعادته أيضاً؛ فهو كما سبق يعيش دون أي أمل، وذلك خير نمط للحياة.. وهو سعيد ليست تلك السعادة بالمفهوم المتعارف عليه ولكنها سعادة لا يتذوقها إلا كافكا وحده.. إنها النكهة التي لا يتذوقها إلا من بلغ به الحزن ذروته، ومن توصل إلى قمة الضياع واللامجدوى هذه هي أرضية كافكا التي ينطق منها. هذه هي ثقافته. وهو كما يتضح قارئ سيء. وكسل وعلى الأغلب، يكتب أكثر مما يقرأ.. وليس ثمة مقولات أو شواهد تستحق أن تشير إلى أنه كان نهما القراءة.. كما هو لم يتأثر بكاتب من قبله وما نستتجه من إيداعات هنا الروائي الكبير جداً هو أنه على اطلاع جيد للعهدين القديم والجديد وهذا ما وفره له جو البيت بسبب تدين والده وعليه فإن معظم أعمال كافكا تطرح موضوع الموت من منطلق ديني.. إنه على الأغلب يبحث عن الإله الذي لا يشك في وجوده ولكنه لا يراه.. يبدو ذلك في قصة «المحاكمة». وليس هدفنا أن نقدم شرحاً موسعاً للقصة لكنها باختصار تدل على قلقه على مصيره. لذلك يبحث عن الحقيقة بالكتابة.. بالكتابة، فحسب وليس بالقراءة.. «الكتاب» التي تريه مشهد الموت وتكتشف أمامه بعض الألغاز.. إنه يتعامل مع

الموت بدقة مذهلة. إن الإشارة الأولى لبداية المعرفة هي الرغبة في الموت.. فهذا الحياة لا تحتمل والحياة الأخرى ليست في متناول يدنا ولذلنا فإننا لا نخجل من رغبتنا في الموت. إنه نص صريح ومبادر أكثر من أي نص آخر ورد على لسانه.. الموت كموضوع أول وأخير للكتابة، إنه هاجس أبيدي.. ولم يسبق لكافكا أن كتب سوى عن الموت.. ولا نلموس بريقاً للأمل في معظم كتاباته ورسائله ومذكراته على العكس تماماً من البير كامو الذي يرى في الموت نهاية كل شيء ولا يعتقد أي أمل خارج إطار الحياة.. إن السر كله يكمن في عملية الموت بالنسبة لكافكا هل الإنسان ميت في الحياة، وإنه يعيش في الموت إنساناً منهم كلمة (الموت)، وهنا نستطيع أن نحكم بأن مفهوم كافكا للموت أو على بكثير من مفهوم البير كامو إليه وأوسع من مفهومه وأشمل وربما أدق.. والكتابة وحدها تعينه على مواصلة هذا البحث عن شرح أوضح لمفهوم الموت ولمعنى الموت.. فلولا الكتابة لما استطاع كافكا أن يعيش أربعين سنة متواصلة.. والكتابية تضمن له البقاء، والبقاء ليس بمفهوم خلود الأثر الأدبي كما شائع، وإنما بقاء كافكا ذاته في أثناء وجوده في المجتمع؛ وهو لا يؤمّن بخلود الأثر الأدبي.. ولا يهمه ذلك، وقد أوصى صديقه ماكس برود أذ يحرق جميع كتاباته، لكن الصديق لم يعمل بالوصية، ونشر كل هذه المؤلفات المودعة لديه بعد وفاة فرانز كافكا، وذلك حتى يقدم خدمة لصديقه وينشر آثاره التي سوف تخلله. حقيقة الأمر أن كافكا كان يكتب ليخفف عن نفسه، ويجد متنفساً في أجواء الكتابة: ثمة عبارة نثر عليها في هذه الكتابات، وهي عبارة اعترافية يقول فيها: /أود اليوم أن أنسِ عن نفسي بالكتابة كل حالة القلق فأنقلها من أعماقي إلى أعماق الورق/، ولنتأمل أي شيء: كان بوسع كافكا أن يصنعه لو لم يكتب! وأمام جواب واحد يرد على لسانه، نثق بأنه كان سينتحر قبل بلوغه سن العشرين، وهو يحمل كل هذه الحساسية تجاه مجريات الحياة ووقائعها.. تلك التي يعيشها. لذلك يحلو له أن يدون الجملة التالية بخط واضح: /أنا أكتب بالرغم من كل شيء وبأي ثمن، فالكتابة كفاحي من أجل البقاء/.

حتى هذا الملجأ تستكثره عليه الأسرة وتزعجه فيها، فيكتب: إن أوضاعي لا تحتمل لأنها تتناقض مع رغباتي وميولي الوحيدة، وأعني بذلك الأدب، الأدب هو كياني، ولا أريد ولا أستطيع أن أكون غير ذلك / إنه يقوم بتصوير جشع الإنسان تجاه أخيه الإنسان، وفي النهاية مثلما يكون المظلوم ضحية للظالم، فإن الظالم هو ضحية نزعة الظلم لديه، وبالتالي فإنهما يعيشان معاً في مستعمرة العقوبات/ سواء المادية، أو المعنوية، وقد استعرت وصف / مستعمرة العقوبات / عنوان رواية قصيرة لكافكا.

في هذه الرواية يصور Kafka القسوة التي تبلغ بالإنسان وهو يعذب إنساناً من خلال ضابط وحارسه، يصور Kafka بدقة شديدة تفاصيل الوحشية التي يمارسها الضابط بحثاً

حارسه، فالحارس في هذه الرواية ليس له عمل سوى أن يقف كلما تدق الساعة، ويؤدي التحية لباب الضابط طوال الليل. يدخل كافكا قارئه إلى أجواء روايته سارداً له: / في الليلة الماضية أراد النقيب أن يرى فيما إذا كان الرجل يقوم بواجبه، ففتح الباب عندما دقت الساعة الثانية، وهناك كان هذا الرجل يتكون نائماً، فتناول سوط الفروسية وجمله على وجهه، وبدلًا من النهوض والتماس الصفح، أمسك الرجل بساقي سيده وهزه صائحاً: / الق ذاك السوط بعيداً، وإلا سأكلك حيأ.

وهنا يستاء الضابط ويوجه إليه أقسى ألوان العقاب. يصف المستكشف طريقة العقاب بقوله: / إن شكل المساحة كما ترى يماثل الشكل البشري، هنا المساحة المخصصة لجذع الإنسان، وهنا المساحات المخصصة للساقيين، أما فيما يخص الرأس فشمة هذه / الرزة/ الصغيرة الوحيدة فحسب، عندما يتمدد الرجل على السرير ويببدأ في الاهتزاز تخفض المساحة إلى أن تبلغ جسده، إنها تنظم نفسها تلقائياً إلى حد أن الإبر تلمس جسمه، أو تكاد، وحالما يتم التماس يتصلب الشريط الفولاذي متحولاً إلى رباط قاس في الحال، وعندئذ يبدأ الأداء. إن الشاهد الجاهل لا يرى فارقاً بين عقوبة وأخرى، وتبلو المساحة وهي تؤدي وظيفتها بانتظام متماثل عندما ترتفع، تثقب رؤوسها الحادة جلد الجسم الذي يرتفع هو نفسه بفعل اهتزاز السرير، وقد صنعت المساحة من الزجاج لكي تتسلى مراقبة التقدم الفعلي لتنفيذ الحكم. كانت عملية ثبيت الإبر في الثقب مشكلة تقنية، إلا أنها تغلبنا على الصعوبة بعد تجارب كثيرة. ما كان لمشكلة نتوالها تصعب علينا كما ترى، وفي مقدور أي شخص الآن أن ينظر عبر الزجاج، ويراقب الكتابة وهي تأخذ شكلها على الجسد: / بجل رؤساءك/.

عودة إلى طفولة كافكا من خلال رسالة كتبها إلى أبيه

إن شخصية الأبناء تطلق عادة من البيوت، من الدروس الأولية الأولى، ومن الحركات والتوجهات والتصيرات المقصودة وغير المقصودة للأباء، فإن الأبناء سيقتلون بها مستقبلاً، سواء بصورة تكرارية أو بأشكال أخرى، لكن المضمون سيبقى ذاته. فالإنسان هو ابن التربية، انه ابن البيت، انه باختصار ابن أبيه فيزيولوجياً وسيكولوجياً وهو يحمل ملامح العشرات والآلاف من أجياده ومن الآباء.

سنقرأ هنا رسالة تربوية كتبها روائي هام هو فرانز كافكا، صاحب روايات: المسع - المحاكمة - في مستعمرة العقوبات - أمريكا والتي شغلت وما تزال تشغلاً معظم الشرائح

من النقاد والمهتمين والقراء بصورة عامة، ظهرت مقولات مثل: سوداوية كافكا، الأدب الكافكاوي، كأنك تقرأ رواية لكافكا.

ولذلك فإن كافكا لا يوجه هذه الرسالة لأبيه فحسب؛ بل يوجهها إلى معظم الآباء في العالم من دون استثناء؛ فهو يقول: «أبدأ هذه الرسالة إذن دون ثقة بالنفس، أملاً فقط أنك أيها الوالد ما زلت تحبني رغم كل شيء»، وانك تقرأ بصورة أفضل مما أكتب» فيبدأ في عرض الصراع غير المباشر بينهما، بين أب متسلط يرى في تقزيم ابنه قوته، بل يكاد يستمد قوته من ضعف ابنه، وبين ابن ضعيف يسعى لإثبات شخصيته وقوته ككائن له خصوصيته، وهنا تكمن متعة قراءة هذه الرسالة الطويلة التي تتعرض لكل التفاصيل، وحتى المحرجة منها في هذه العلاقة الحساسة بين الأب وابنه في أسرة ألمانية.

يبدأ كافكا رسالته لأبيه متعرضاً لحالة الخوف تجاه الأب قائلاً: الوالد الأعز، سألتني مرة مؤخراً: لماذا أدعى أنني أخاف منك؟! ولم أعرف كالعادة أن أجيبك بشيء؛ من طرف بسبب هذا الخوف نفسه الذي أستشعره أمامك، ومن طرف لأن تعليل هذا الخوف يتطلب تفاصيل أكثر مما أستطيع أن أجتمعه إلى حد ما في الكلام، وعندما أحاول هنا أن أجيبك كتابة، فلن يكون الأمر إلا ناقصاً كل النقص، وذلك لأن الخوف ونتائجـه يعنيـني إزاءـك في الكتابة أيضاً، ولأن حجم الموضوع يتجاوز ذاكرتي وعقلي كثيراً، أما بالنسبة إليـك فإن المسـألـة كانت دائمـاً في غـايـة البـساطـة، على الأقلـ عندما كنتـ تـتحدـثـ عنـ ذـلـكـ أمـاميـ وأـمـامـ آخـرـينـ كـثـيرـينـ دونـ أـنـ تـنتـقيـهمـ.

يسرد كافكا من جملة ما يسرده الحادث التالي في رسالته الخاصة الموجهة إلى أبيه: واقعة من السنوات الأولى، ربما تذكرها أنت أيضاً، كنت أبكي ذات مرة في الليل أستعطف وأستعطف جرعة ماء، ليس عطشاً بالتأكيد، وإنما على الأرجح كي أثير إزعاجاً من طرف وأنسلـيـ منـ طـرفـ آخرـ، إذـ لمـ تـنـفعـ تـهـديـدـاتـ عـدـيدـةـ شـدـيدـةـ أـخـذـتـيـ منـ السـرـيرـ، وـحملـتـيـ إلىـ الشـرـفةـ وـترـكتـيـ هـنـاكـ وـحـيدـاـ أـمـامـ الـبـابـ المـغلـقـ فـتـرـةـ وـجيـزةـ، وـأـنـ أـرـتـديـ القـميـصـ الدـاخـليـ، لاـ أـرـيدـ، إنـ هـذـاـ كانـ خـطاـ، فـرـبـماـ لمـ يـكـنـ بـالـإـمـكـانـ فـعـلـاـ الـوصـولـ آـنـذـاكـ إـلـىـ أنـ يـسـودـ الـهـدوـءـ فـيـ اللـيلـ بـطـرـيقـةـ أـخـرىـ، لـكـنـيـ بـهـنـاـ أـرـيدـ أـنـ أـحدـدـ خـصـائـصـ أـسـالـيـبـ تـرـيـيـتـكـ وـتـأـثـيرـهـ عـلـيـ، لـقـدـ أـصـبـحـتـ آـنـذـاكـ مـطـيـعاـ بـعـدـ ذـلـكـ، لـكـنـيـ أـصـبـتـ بـخـلـلـ دـاخـلـيـ، وـطـبـقاـ لـطـبـيعـتـيـ لـمـ أـسـتـطـعـ أـنـ أـرـيـطـ الـبـتـةـ رـيـطـاـ صـحـيـحاـ بـيـنـ توـسـلـيـ الـبـدـيـهـيـ للـحـصـولـ عـلـىـ المـاءـ، وـبـيـنـ حـمـلـيـ إـلـىـ الـخـارـجـ بـتـلـكـ الـطـرـيقـةـ الـمـرـعـبةـ لـلـرـجـلـ الـعـمـلـاقـ وـالـدـيـ الـذـيـ هـوـ السـلـطةـ الـعـلـياـ، أـنـ يـأـتـيـ بـلـاـ سـبـبـ تـقـرـيـباـ، وـيـحـمـلـيـ مـنـ فـرـاشـيـ، وـيـضـعـنـيـ عـلـىـ الشـرـفةـ، وـأـنـ أـكـونـ إـذـنـ مـثـلـ هـذـاـ الـلـاشـيـ بـالـنـسـبـةـ إـلـيـهـ.

وتحة مسألة بالغة الأهمية يلحوظها كافكا، هي مسألة الوصايا التي يفرضها الأب على ابنه، وهو الذي يخالفها أمامه والأب هو القدوة يروي كافكا هنا المقطع على سبيل التذكير: وكان علينا أن نحترس من عدم سقوط الطعام على الأرض، لكن تحتك كانت معظم البقايا على المائدة، ولا يجوز الانشغال بغير الطعام، لكن أنت كنت تنظف وتقطيع أظافرك، تبرى أفلام الرصاص وتنظف أذنيك بنكاشة الأسنان، كان من شأن هذه الأمور أن تكون بحد ذاتها تفاصيل لا أهمية لها على الإطلاق، ولم تقل على نفسك إلا لكونك أنت الإنسان القدوة بالنسبة إلي، لم تكن نفسك لتحافظ على الوصايا التي فرضتها علىَّ.

مرحلة زواج الابن

وهي أهم مرحلة للعلاقة بين الأب والابن، وقد تكون أكثر المراحل حساسية، يدخل كافكا أدق تفاصيلها: أنا أبلغ السادسة والثلاثين، ما زال يمكن إصابته بضرر، أعني بهذه حدثياً قصيراً ذات يوم من الأيام المضطربة بعد الإعلان عن رغبتي الأخيرة بالزواج، قلما أهنتني بكلمات إهانة أشد، وأبدأً لم تظهر احتقارك لي بوضوح أكبر، عندما تحدثت إلىِّ بشكل مماثل قبل عشرين عاماً؛ إن الفتى الذي قام آنذاك بمحاولة علّق فيها ولا يبدو لك اليوم أكثر خبرة، وإنما أكثر بؤساً بعشرين عاماً، و اختياري فتاة لم يكن يعني لك شيئاً بالمرة.

كنت دائماً تcum بلاوعي قدرتي على اتخاذ القرار، وتظنن الآن بلاوعي أنك تعلم ماذا كانت قيمة هذه القدرة، ومن محاولاتي الإنقاذ النفسي في اتجاهات أخرى لم تكن تعل شيئاً، لنا لم يكن في مقدورك أن تعرف شيئاً عن تسلسل الأفكار الذي كان قد قادني إلى محاولة الزواج هذه، وكان ينبغي عليك أن تحاول حدسها، وطبقاً لمجموع الحكم الذي كان لديك عليَّ، حدست الحدس الأكثر فطاعة ومداعة للسخرية، ويمكنك حقاً أن تجيئني ببعض الأمور فيما يتعلق بمحاولاتي للزواج وقد فعلت ذلك أيضاً: بأنك لا تستطيع أبداً تحترم كثيراً قراري عندما فسخت خطوبتي مع ف وأعدت عقدها مرتين، وعندما جرجرتك مع الوالدة على غير جدوى إلى برلين من أجل الخطوبة، إن الفكرة الأساسية لكلتا محاولتي الزواج كانت صحيحة كلية: تأسيس بيت زوجية والاستقلال بالذات، وهذا فكرة محببة لديك، لكنها تخرج في الواقع مثل لعبة الأولاد التي يمسك فيها أحدهم يداً الآخر؛ بل ويضغطها وهو يقول: آه، لتذهب، اذهب، لماذا لا تذهب؟ لكن الأمر الذي زاد تعقيداً في حالتنا هو أنك كنت دائماً تعني كلمة لتذهب بصدق، إذ إنك كنت دائماً أيضاً تقبض علىَّ أو الأصلح تcumوني، وذلك من دون أن تعرف الأمر، وإنما بحكم طبيعتك، لكن كما نحن، تظل أبواب الزواج موصدة أمامي لكون الزواج مجالك الخاص بك، وأحياناً أتصور خريطة العالم مفتوحة وأنت مدد فوقها بالعرض، ومن ثم يبدو لي أنه بالنسبة

لحياتي لا يدخل في الحسبان سوى المناطق التي لا تنطليها أو التي لا تقع في نطاقك، وطبعاً لتصوري عن حجمك ليست هذه المناطق كثيرة ولا تمنع السلوى كثيراً، والزواج بخاصة ليس من هذه المناطق.

وهكذا يرى كافكا أن والله سبب كل بؤس يصيبه، وحتى هو الذي يدفعه للكتابة ويقول: أنت خلف كل كتاباتي، لقد قلت فيها ما لا أستطيع أن أقوله وأنا على صدرك ولكن هذه الرسالة التي أذيعت في العالم كله وكتب عنها عشرات الآلاف من رسائل الدكتوراه والدراسات والتحليلات، واقتبس بعض جملها كبار العلماء في مجال تربية الطفل، ترى ما رأي الوالد وما رده وكيف ينظر إلى هذا المفهوم في التعامل الأبوي سأقتطف من رد والله هرمان كافكا المقاطع التالية، وهي لا تقل أهمية عن فحوى الرسالة الموجهة إليه يقول: إنك تدعى أنتي لا أبذل جهداً عندما أفسر علاقتي بك من خلال ذنبك وحده، لكنني أظن أنك رغمماً عن الجهد الظاهري، لا تعمل الموضوع أكثر صعوبة لك وإنما أكثر رحاء، أولاً ترفض أنت أيضاً كل ذنب ومسؤولية عليك، وطريقتنا في هذا هي نفسها إذن، لكنني في حين أعزو النسب الوحيد إليك، وذلك بشكل صريح كما أعني أيضاً، فإنك تريد أن تكون فائق الذكاء وفائق الحنون في الوقت نفسه، وترئني أيضاً من كل ذنب، وطبعاً لا يتم لك هنا الأمر الأخير إلا ظاهرياً وأكثر من ذلك لا تريد أيضاً، ويتبين ما بين السطور رغم كل الأقوال عن الماهية والطبيعة والتناقض والعجز، إنني أنا الذي كنت في الحقيقة الشخص المهاجم، في حين كل ما كنت تفعله لم يكن سوى دفاع عن النفس، والآن حفت إذن من خلال عدم إخلاصك ما يكفي؛ حيث إنك برهنت على ثلاثة أمور: أولاً إنك بريء، وثانياً إنني متنبأ، وثالثاً إنك مستعد دلالة على عظمتك، ليس لأن تعذرني فحسب وإنما الأمر الذي هو أكثر وأقل، لأنك تريد التدليل على الموضوع وتصديقه بنفسك بأنني لكن خلافاً للحقيقة بريء أيضاً وخلق بهذا أن يكفيك الآن، لكنه مازال لا يكفيك؛ إذ إنك والحق وضعت في رأسك أنك تريد أن تعيش أولاً وأخرأ، إنني أعترف أنت تتصارع مع بعضاً، لكن هناك نوعين من الصراع، صراع الفرسان؛ حيث تباري قوى خصوم مستقلين، كل يبقى لنفسه، يخسر لنفسه، ينتصر لنفسه؛ وصراع الحشرة؛ هذه الحشرة، التي لا تلدغ فحسب وإنما تقوم على الفور، وأيضاً من أجل الحفاظ على حياتها بمص الدم، هذا هو الجندي المحترف الحقيقي، وهذا هو أنت غير عملي في الحياة ولكن لكي تتكيف فيها ممتعاً برغد العيش ومن دون لوم الذات، تظهر أنني أخذت منك كفاءتك في الحياة ووضعتها في جيبي، وماذا يهمك الآن إذا لم تكن كفؤاً، فأنا أتحمل المسؤلية، أما آنت فتتمطى بهدوء وتدعني أجرك جسدياً وروحيأ عبر الحياة، مثال: عندما أردت مؤخراً أن تتزوج، كنت في الوقت نفسه، وهذا ما تعرف به في هذه الرسالة، لا تريد أن تتزوج،

ل لكنك كنت ت يريد، لكثلاً تعب نفسك، أن أساعدك في تحقيق رغبتك في عدم الزواج، وذلك بأن أمنعك من هذا الزواج، لكن هنا لم يخطر في بالي فقط، فأنا لم أقصد هنا أو في أوجه أخرى أن أكون عائقاً في طريق سعادتك، وثانياً لا أريد أن أسمع أبداً مثل هنا اللوم من ابني، ولكن هل ساعدني في شيء جهاد النفس الذي تركت لك به حرية الزواج؟ لا شيء على الإطلاق، لكنك في الحقيقة لم تبرهن هنا وفيما عدا ذلك بالنسبة إلى شيئاً آخر، سوى أن جميع مأخذني كانت صحيحة، وأن مأخذناً صحيحاً، قد غاب عنها بشكل خاص، وهو مأخذ عدم الصدق والتزلف والتطفل، وإذا لم أكن مخطئاً كثيراً، فإنك تتطفل على أيضاً بهذه الرسالة بحد ذاتها.

المركيز دي ساد يفجر ثورة النزعة السادية

الصادية نزعة سائدة في الإنسان، وقد اكتشفها المركيز دي ساد، وتوسع بالحديث عنها حتى عرفت باسمه، والحقيقة فإن الحديث عن هذا الرجل يحمل شيئاً من الخصوصية والدهشة معاً، وعندئذ نكتشف بعض المفاهيم غير الصائبة السائدة عن هذه النزعة، وكذلك نتعرفها من مكتشفها.

إن غالبية إيداعات الروائي الفرنسي الشهير المركيز دي ساد marquis de sade ترتكز على قضيتين: أولهما ضعف الإنسان في مواجهة قوة الطبيعة الخارقة، وثانيهما القلق الدائم الذي يستطيعه هذا الإنسان من المجهول.

إنه غير محظوظ في تداول كتبه ومؤلفاته، وحظه يكمن في ذكر اسمه أو المصطلح المشتق من اسمه في آلاف الكتب والمراجعات والأحاديث اليومية، ولكن كتبه تبدو محظورة وتعيش في الظل رغم أهمية الإطلاع عليها، لأنها في نهاية الأمر تتحدث عن أمر يخص الإنسان.

فيظن القارئ بصورة شبه عامة - عدا المشتعلين في الأدب والفكر - بأن ساد أسطورة؛ حيث لم يسبق له أن شاهد صور ساد نفسه في الصحافة ولا قرأ دراسات عنه، وكل ما يعلمه هو ورود هذا الاسم ضمن الأحاديث والمصطلحات: سيكوباتي - مازوشي⁽¹⁾ - سادي.

(1) تعد المازوخية حالة مقابلة للصادية فقد عرفت بأنها:

«تقبل الواقع الألم على الذات والاستماع به» سواء كان ذلك الألم بدنياً أم نفسياً صادر من شخص آخر.

المركيز دي ساد شخص متواضع عاش حياة حافلة بالآلام والأحداث والإثارة والتوتر، واستطاع أن يحتمل كل هذه السنوات من الاضطراب ببسالة، ويعلن موقفه من قضية الحياة بالنسبة للإنسان.

في سنة 1740. ولد المركيز في باريس، شهد أحداث الثورة الفرنسية وعاش نتائجها، فأضاف ذلك إلى معاناته الشديدة التي عانها نتيجة قسوة أمه، مما ولد في نفسه نزعة العنف الجنسي، هذه النزعة التي جعلته يقضي سنوات حياته الأخيرة وهو يتعالج في مصح نفسي، لكن استطاع ساد – وهنا تكمن أهميته – أن يكتشف هذه النزعة في الإنسان ويدرسها بشكل تحليلي، وكذلك يضع بعض المقترنات.

ولعل ما ساعده على كتابة أعماله وهو في ذروة المعاناة هو أنه أمضى ثمانية عشر عاماً في سجن الباستيل وفانسین، أبدع فيما أعماله القصصية والرواية الهامة مثل: فلسفة غرفة المرأة - جولييت - جوستين - أيام سادوم - الراهب وحوار محضر.

لم يكن المركيز دي ساد يعاني أزمات مالية، فقد كان مزارعاً نشيطاً يمارس أعماله حتى وهو في السجن، حيث لم يوكِل أحداً لإدارة أعماله العقارية والزراعية، فقد كان يوقع شخصياً على أي معاملة بهذا الخصوص من سجنه.

مثلاً اشتهر كافكا بالمسخ، اشتهر ساد بـ«أيام سادوم» وفيها ينعزل أربعة رجال هم: دوق، وأسقف، وقاض وأحد أصدقاء الدوق لمدة مائة وعشرين يوماً برفقة أربع نساء، وتتوالى تفاصيل السرد والحديث عن الأحداث السادية التي عاشها هؤلاء معهن. هنا تقدم تفاصيل هذه النزعة ليدرسها ساد بشكل عميق ويقدمها إلى القارئ.

نسبتها: ينسب مصطلح المازوخية masochism إلى الكاتب الروائي النمساوي ليوبولد زاخر مازوخ (leopold zacher masoch 1836 – 1895) صاحب الرواية المشهورة (فينوس في الفراء، venus in furs) التي تغير في بعض أجزائها عن فترات وتجارب من حياة مازوخ المؤلف، وخاصة فترة الطفولة منها.

لقد قام المحللون النفسيون بدراسة معقّدة لشخصية مازوخ في فترة طفولته، فاستر على انتباهم في ذلك كون مازوخ كان يعيش مع عمه التي كانت تعامله عشيقاً لها بين الفينة والأخرى، وقد دفع مازوخ حبه استطلاعه يوماً إلى أن يختبئ في خزانة الملابس ليشاهد عينيه تلك المشاهد، وبينما كان مازوخ منهكًا في مشاهدة ذلك المنظر بدت منه حركات جلبت انتباه العمّة وعشيقها إليه، مما عرضه للعقاب المؤلم عن طريق عمه. فولد ذلك. – حسبما يرى المحللون – قيام ارتباطوثيق في نفسه بين الألم الذي لاقاه في العقوبة، ولذة ما كان يراه من مشاهد الإثارة، وهذا الارتباط الذي تأصل في نفسه ولد إمكانية قيام اعتماد متبادل بين الشعور بالألم واللذة.

وبطبيعة الحال فإن هذه القراءات هامة لمعرفة النزعة السادية كون المؤلف يلتجئ إلى أعمق شخصيه، ويروي بجرأة ما يرحب في قوله. المركيز ساد في هذه الأعمال لا يعد نفسه محللاً على شاكلة فرويد؛ فهو يريد أن يقول ما يرحب وما يؤمن به. وفي النهاية يصرخ في أحلك مراحل ساديته: «أوه.. يا للعار».

أثر النزعة السادية على الأدب

بعض النقاد عدّ معظم مؤلفاته عبارة عن هلوسات ووثائق إجرامية «ليست من الأدب المكشوف وإنما يهدف منها إلى إثارة الاشمئزاز والرعب بدلاً من إثارة الشهوة.. ولذلك فإن المدافعين يقولون بأن مؤلفاته يجب أن تعد من الأدب الجاد العظيم» ولكن لحسن حظ المركيز أنه بعد وفاته عشر على (500) رسالة مجهولة مكتوبة بخط يد ساد نفسه كتبها خلال فترة وجوده في السجن، وقد قام بنشرها «جيبلير ليلي» مع مقدمة توضيحية هامة، وهي عبارة عن ست قصائد كتبها بمناسبة هذا الاكتشاف، ووقع المجلد في ألف ومائة صفحة تعد قراءته غاية في الإثارة والأهمية، لمن يرحب في معرفة جوانب سرية عن تفاصيل حياة ساد وأسرارها الأكثر سرية وخصوصية وإحراجاً.

بالطبع فإن جهود الناشرين موريس هاين، وجبلير ليلي قد ساهمت في نشر الأعمال الكاملة لساد التي وقعت في 16 مجلداً أسود، تعد ثروة أدبية وفنية هامة، ولكن علينا أن نقرأ مؤلفاته بعيداً عن صورة ساد المرسومة في الذاكرة، أو ساد الأسطورة، أو ساد «السادي».

استطاع المركيز أن يفتح آفاقاً جديدة في الآداب العالمية والإنسانية، ويمكن ملاحظة هنا التأثير الهائل على الأدباء الذين اطلعوا على ساد، وكما يرى كولن ولسن، فإن معظمهم يعانون من ثنائية ساد الساذجة عن الخير والشر، ولكن بشكل أخف، فالطقوس التي تؤديها المرأة العانس في «تور في آب» لفوكتن تسير على قاعدة ساد، وكذلك الشذوذ الذي نراه في «الملاذ» ووهم الاغتصاب وعود الذرة، ويحاول جيمس جويس أن يحل مشاكله مع الكاثوليكية بنشوء الضرع في «المدينة الليل»، ويميل غرين أيضاً إلى ربط الجنس بالخطيئة، ويحاول جاهداً أن يقنع القارئ بأن الشيطان موجود لأن العالم مكان مسحور قاس.

يحاول الجميع إنكار الموقف العملي الذي يتوصل إليه تولstoi ودستويفسكي، القائل بأن الشر هو فقط غياب الخير وغياب الحب، وحسبما يورد كولن ولسن مرة أخرى، فإن ليوناردو يعبر عن الموقف العملي في مذكراته قائلاً: «إن الشر هو ألم جسدي» أي أن الألم الجسدي هو الشر الوحد الذي يمكن أن يعرفه البشر.

وهذا يبدو واضحاً في عزلة صموئيل بيكيت، وفي طريقة فرجينا وولف المفزعة في الانتحار، وكذلك في رعب همنغواي من الشيخوخة وال الألم ووضع تلك النهاية المأساوية لحياته، وكذلك في الموقف الوجودي العام من نি�تشه إلى سارتر إلى دورنمات.

تقول سيمون دي بوفوار: /إن ساد حاول أن ينقل لنا تجربة ميزتها البارزة، إصرارها على أن تبقى غير قابلة للنقل/.

ويرى سigmوند فرويد: /أن السادية تقوم بدور معين حتى في العلاقة السوية، وتسمى انحرافاً حين تستبعد الأهداف الأساسية، وتفلح السادية في الاستعاضة عنها بهدفها الخاص.

وهي تحمل مثلاً رائعاً لالتحام غرائز الشهوة بالعدوانية/.

لا بد من الاعتراف أن قراءة ساد بحاجة إلى بذل جهود فكرية متعبة، ووجود هذه الكتابات من المتجرزات الجيدة .

إنه يرغب في أن يتحول الإنسان إلى «سوبرمان» ليس في مواجهة أخيه الإنسان؛ بل في مواجهة مخاطر الطبيعة، ولكنه في النهاية يعبر عن عجز الإنسان عن القيام والنجاح في هذه الأممية.

يبقى المركيز دي ساد أحد الأسماء الهامة في التاريخ الأدبي، وتبقى إسهاماته الجادة في تطور وظيفة الأدب وإلصاقها بمعاناة الإنسان الجسدية والنفسية والخلقية. إن ساد خلف تأثيراً هائلاً في الأجيال الأدبية والفكرية، والمذاهب والنظريات التي ولدت بعد رحيل ساد عن هذا العالم سنة 1814.

ليس بوسعنا أن نفهم «الصادية» ساد الحقيقة التي ينشدتها إلا بقراءة آثاره وعند ذلك ندرك كم أن ساد نفسه ليس «صادياً» بالمعنى الذي يرد بكثرة في معظم المناسبات بشكل يكاد يكون عابراً. ■

الكتب العشرة المفضلة لدى مئة كاتب فرانكوفوني

المؤلف: ناتالي كروم

ت: نبيل أبو صعب

ما هي الكتب العشرة المفضلة لديك؟ هذا هو السؤال البسيط الذي وجهناه إلى مئة كاتب. ولم نكن نقصد إجراء تحقيق قد يتخذ أهمية الاستطلاع أو الدراسة العلمية إلى حد ما، وإنما كنا نحاول بتواضع أكبر تحسس من أين يأتي، نقصد أديباً، الكتاب الفرنسيون والفرانكوفونيون حالياً، وتحت رعاية أيّ من الكتاب الكبار يتخدون أماكنهم؛ وأية رواية لا نزاع حولها أو كتاب أشد تواضعاً استلهموا وما زالوا يتزودون منها، ومن أجل أن نعرف أيضاً، وببساطة أكبر، ما هي الكتب الأثيرة لديهم، وما هي كتب حياتهم، مع قناعتنا أنه في الأوقات التي تعلن فيها نذر الشؤم عزوف الجمهور عن الأدب والمطالعة، فإنه لن يكون ثمة ناصحون أكثر فاعلية من الكتاب أنفسهم.

تشهد قوائم الاختيارات التي سلمها لنا الكتاب المئة الذين جرى سؤالهم، على تنوع عظيم بداية: فقد جرى ذكر أكثر من ثلاثة عشر عنواناً. وثمة في العديد من هذه القوائم التي تحتوي كل منها على عشرة عناوين - وأحياناً أحد عشر أو اثنى عشر، وهو خطأ في العدد يمكن إرجاعه تارة إلى السهو، وتارة إلى الاستحالة التامة

للوقوف عند عشرة عناوين، وتارة ثالثة إلى روح «عدم الانضباط» المطلوبة، كما هي الحال عند أوليفيه رولان أو جان هاتزفيلد - تعايش محبب ما بين كتب شكلت منارات في التراث الأدبي العالمي وكتب شديدة الخصوصية وذات شعبية محدودة جداً.

وثمة دلالة أخرى: إذ لم يكن للمعيار اللغوي أهمية لدى كتابنا، عندما طلب إليهم تحديد كتبهم المفضلة. وهكذا يبرز الكتاب الأجانب الذين وردت أسماؤهم ضمن العشرين كاتباً الأكثر وروداً جنباً إلى جنب مع الكتاب الفرنسيين. وقد تجاورت أسماء فوكتر ودوستويفسكي وفيرجينيا وولف وجويس وكافكا، بصورة طبيعية تماماً مع أسماء فلوبير وسيلين وستنال ورامبو. مع ملاحظة أيضاً أن هذه الاختيارات تبرز بجلاء الوزن الضخم للرواية بين المطالعات المفضلة لدى كتابنا اليوم: بينما اندسَّ بضعة شعراء (رامبو، بودلير...) بين الكتاب العشرين الأكثر وروداً. كما نجح شكسبير وبيكرت، في المسرح، في تجنب الغياب التام. كما ينبغي الملاحظة أيضاً أن بيكيت قد حضر بعناوين رواياته أكثر مما حضر بوصفه كاتباً مسرحياً. وقد تفرد بيير آسولين، كاتب السيرة الذاتية لمؤلف القصص المصورة مثل سلسلة تانتان، البلجيكي إيرجي، بتضمين قائمته اسمًا لقصة مصورة هي: زهرة اللوتس الزرقاء، التي تصور إحدى مغامرات تانتان.

ولنسجل أخيراً أن الكتاب المعاصرين لم يغيروا، لكنهم كانوا نادرين جداً: فقد مثل دون مفاجأة، جهة الأدب الفرنسي، بين «المعاصرينا الرئيسيين» إيف بونفوا، وجان إيشينو (Ravel)، وبير ميشون (vies minuscules)، وباتريك موديانو (un pedigree) وفيليب سولر (Paradis). يضاف إليهم، ربما بصورة غير متوقعة: جان جاك شيل (Rose poussière) بين الكتب المفضلة لدى كلوفي ديلوم، وكزافييه حسين (16, Rue d'Avelghem) وقد اختاره ريجيس جوفريه)، وألان مابانكو (verre cassé) وقد أورده جيلبر غاتور)، وكذلك أيضاً هناك بيير باشيه ورينو كامي... أما جهة الأدب الأجنبي فقد مثلها: فيليب روث، غارسيا ماركيز، أيان ميكیوان وج.م. كويتز والرائع سيبالد (المتوفى عام 2001).

ثمة ظل يهيمن دون منازع: إنه مارسيل بروست (البحث عن الزمن المفقود)؛ فقد ذكره كاتب من كل ثلاثة، يليه في الموقع الثاني، لكن خلف لوحة بروست الشاملة بمسافة بعيدة، رواية أوليس لجيمس جويس التي لم تظهر إلا في خيارات ثلاثة عشر

كاتباً من بين المئة الذين جرى سؤالهم. ثم تأتي ثنائية هوميروس: الإلياذة والأوديسة، لم يفاجئ انتصار بروست كاتب المقالات الأدبية والمدرس أوليفيه ديكروا فكتبه: «يمثل كتاب البحث عن الزمن المفقود نوعاً من الأرض الخصبة بالنسبة للكتاب كما يرى جيليان غراك، فهو كتاب غير قابل للنضوب، وأثر لا ينتهي مطلقاً، وهو شديد التنوع، فقد ظل في بعض جوانبه راسخاً في القرن التاسع عشر بينما بدا في جوانب أخرى معاصرأ تماماً. وهذه السمة غير القابلة للنضوب ترتبط أيضاً بحرية بروست الذي مزج الرواية بمقاطع تتعلق بالمقالة أو بأفكار حول الفن أو بكتابة السيرة الذاتية، أخيراً فإن البحث عن الزمن المفقود كتاب يمكن أن يقرأ مرات عده وفي أعمار مختلفة، لنجد عند كل قراءة أشياء جديدة، كما لو أنها لم نقرأ من قبل مطلقاً». لقد جرى قبل عامين طرح السؤال ذاته على مئة وخمسة وعشرين كاتباً انكلوساكسونياً (إنكليز، أمريكيين، أستراليين...) من أجل تحديد كتبهم المفضلة فاختاروا تولتسوبي بوصفه الكاتب المفضل، واحتلت رواياته الرائعتان: آنا كارنيينا، وال الحرب والسلام الموقعين الأول والثالث على التوالي بين الكتب الأكثر وروداً. وقد رافقهما في المراتب الخمس الأولى مدام بوفاري لفلوبي، ولوليتا لنابوكوف، مغامرات هكلبيري فين لمارك توين، يلي ذلك شكسبير، فيتزجيرالد (غاتسيبي العظيم) والبحث عن الزمن المفقود، قصص تشيشروف وكتاب Middle arch الكبير والرائع لجورج إيليوت: وقد أشار أحد المعلقين بعد دراسة هذه التوليفة عن قرب، والمعدة بناء على مئة وخمس وعشرين قائمة خيارات بالقول: «إن التفضيل الجماعي، كما بدا في هذه القائمة، يتوجه بوضوح نحو الروايات الدرامية الكبيرة التي تتحدث عن الحب والموت، وقد عبرت عن شخصيات لا تنسى».

وبدل التوجّه نحو الأعمال الروائية الكبرى التي تصور المجتمع تصويراً شاملأً بأساليب سردتها الساذجة وابطالها المجردين بشكل مرير، فإن الكتاب الفرنسيين، وعلى الأقل، أولئك الذين طرحت عليهم السؤال، باتوا يميلون إلى كبار الكتاب المعاصرين في القرن العشرين الممثلين بجويس وكافكا، وولف، وهم يبدون من الشك أكثر مما يبدون من الثقة بتفوق الشخصية الرئيسية وبأهمية الرواية بوصفها سرداً خالصاً. ويشير أوليفيه ديكروا: «كل هؤلاء الكتاب، بمن فيهم سيلين ورامبو، مسكونون بتساؤل حول الموضوع. ماذا تعني الشخصية الرئيسية؟ وماذا تعني وجهة النظر؟ ومن الذي يتكلّم؟ لقد ظلت الشخصية عندهم مهددة جداً دائماً. إنهم كتاب

يطرحون سؤال الهوية، وكتاب يضعون الواقع موضع النقاش بينما يقدمون عنه صورة مشوهة، بعيدة عن الواقعية، محاولين قول شيء جديد، غير مسبوق، حوله». ستظل هذه التساؤلات حول الشخصية وإدراك العالم التي امتدت طوال القرن العشرين الأدبي، ستظل إذن حيّة بقوة اليوم بالنسبة للكتاب الفرنسيين، ويضيف: «وكم صدمني أن أرى ناتالي ساروت قد أوردت منذ خمسين عاماً في مقالتها «زمن الشك» أسماء فلوبير وبروست ودوستويفسكي بين الكتاب الذين ينبغي للكاتب الاستناد إليهم لكي يقطع مع الدب الموروث عن القرن التاسع عشر (الذى لم تستثن منه سوى فلوبير بينما شنت على بلزاك في المقابل)، ويبعد الرواية الجديدة. بعد ذلك بنصف قرن نجد الثلاثي ذاته، كما لو أن الفكرة عما هو حديث وعما هو جديد لم تتغير. وكما لو أنها لم تخرج من هذا التساؤل المتشكّل حول الشخصية التقليدية، كما هي موجودة في أدب الخيال الواقعي».

ربما ينبغي إيقاف التحليل عند هذا الحد، وعدم إجهاد أنفسنا باستخلاص تعليمات عامة وجماعية من خيارات شخصية تماماً وغالباً مزيدة. وأن لا ننسى أن عدداً هاماً من الكتاب حرصوا، بعد تسليمنا قوائمهم بالكتب العشرة المفضلة لديهم، على الإشارة إلى أنهم لو كانوا أعدوا قائمة قائمتهم في العشية أو بعد أيام عدة فإنها ربما ستكون مختلفة. وختاماً لنشر إلى أمر مثير للفضول غير متوقع ولطيف: حضور رواية أميرة كليف في «قائمة الجوائز» هذه، وفي موقع ممتاز جداً. فكتاب السيدة لفافيت الذي كان مرجعاً بدرياً وصادقاً لكتاب عديدين، أفاد أيضاً من دون شك من شغف ظرفياً ساخراً و«كافاحياً» يمكن ربطه بالهجمات المتكررة التي كان ضحيتها السيد نيكولا ساركوزي منذ شهر شباط من عام 2006. وما يعزز هذا الافتراض تطور مبيعات الرواية في المكتبات، التي قفزت من سبعة آلاف نسخة في العام إلى ما يقارب الضعف في السنة المنصرمة، مما شجع على إعادة طباعتها.

الكتاب الأكثر وروداً

مارisel بروست	33 مرة
ويليام فوكنر	24 مرة
غوستاف فلوبير	23 مرة
فيودور دوستويفسكي	16 مرة
فيرجينيا وولف	15 مرة

14 مرة	جيمس جويس
14 مرة	فرانز كافكا
13 مرة	لويس فيردينان سيلين
11 مرة	صامويل بيكيت
11 مرة	آرثر رامبو
10 مرات	ستاندال
9 مرات	مدام لافايت
9 مرات	ليون تولستوي
9 مرات	مالكوم لوري
9 مرات	ويليام شكسبير
9 مرات	هيرمان ميلفيل
9 مرات	بريمو ليفي
9 مرات	جورج باتاي
9 مرات	جان جيونو
8 مرات	شارل بودلير
8 مرات	هوميروس
8 مرات	أندرية بريتون
8 مرات	أليير كامي
8 مرات	ميغيل دي سرفانتس

أما الكتب الأكثر وروداً فهي

33 مرة	لمارisel بروست	- البحث عن الزمن المفقود
13 مرة	لـجيمس جويس	- أوليس
9 مرات	لهوميروس	- الألياذة والأوديسة
9 مرات	لـدام لافايت	- أميرة كلـف
8 مرات	لوـيلـيـام فوكـنـر	الصـخـبـ والـغـضـبـ
8 مرات	لوـيلـيـام فوكـنـر	ابـسـالـوـنـ، اـبـسـالـوـنـ
8 مرات	لـبـوـدـلـيـرـ	أـزـهـارـ الشـرـ

8 مرات	لمالكوم لوري	تحت البركان
8 مرات	لسرفانتس	دون كيخوته
7 مرات	فلوبير	التربية العاطفية
6 مرات		التوراة
6 مرات	لبورخيس	قصص خيالية
6 مرات	لكافكا	الصحيفة
6 مرات	ميلفيل	موبي ديك
6 مرات	دوستويفسكي	الإخوة كaramازوف
6 مرات	رامبو	فصل في الجحيم
5 مرات	تولستوي	آنا كارنينا
5 مرات	فلوبير	مراسلات
5 مرات	دانتي	الكوميديا الإلهية
5 مرات	دي لاكلو	العلاقات الخطرة
5 مرات	بولغاكوف	المعلم ومارغريتا
5 مرات	شاتو بريان	مذكرات ما بعد القبر
5 مرات	لشالاموا	حكايات توليمبا
5 مرات	لبريموليفي	لو كان إنساناً
5 مرات	لسيلين	رحلة آخر الليل

■ *Télérama* عن موقع

الإصدارات العالمية - المدفوعة / 140 / خريف 2009

السنة الرابعة والثلاثون

المحتويات

ر.و.	العنوان	اسم الكتاب	اسم المترجم	ص
1	الافتتاحية: جسور ثقافية	رئيس التحرير		7
أ - المراجعات				
2	الثقافة والترجمة والتواصل	ماتيو غيدير	محمد أحمد طجو	13
3	التنظير في مجال الترجمة	جاكلين كيلمان فليشير	يونس لشهب	31
4	ما بعد الحداثة	ماري كليرز	عبد السلام الريبيدي	47
5	في معنى عالم اللعبة وكونونة الأثر الفناني عند غادامير	عبد الغني بارة		57
6	قراءة Kafka	موريس بلاشوف	عذنان محمود محمد	67
7	رامبو من «الآلة» إلى «الإشرافات»	محمد علاء الدين عبد المولى		77
بـ - الشعر				
8	رولا	الفريد دي موسى	د. خليل الموسى	95
9	مختارات من الشعر الألماني	مجموعة من الشعراء	د. شاكر مطلق	105
10	ظلل صوتية	سركيس كيراكوسيان	د. نورا أريسيان	117

جـ-القصص

125	مروان حداد	آرتورو أوسلار بييتري	البلغة	11
135	د. شوكت يوسف	آرنست همنغواي	قصستان	12
143	علي إبراهيم أشقر	فابيرر مارياس	لما كنت بشراً	13
153	د. عمر التجي	يوليا كوكوشكا	تدريبات فنية على الرماية بالسلاح الآلي	14

دـ-كتاب

169	د. قاسم المقداد	باتريك بينو	أبطال الرواية الحقيقيون	15
-----	-----------------	-------------	-------------------------	----

هـ-متألمات

209		عبد الباقي يوسف	ثورات فكرية في الأدب ال العالمي	16
241	نبيل أبو صعب	ناتالي كروم	الكتاب العشرة المفضلون لدى الجمهور الفرنسي	17

AL ADAB AL-ALAMIYYAH
THE WORLD LETTERS
NO. 140 FALL - 2009
THIRTY FOUR YEAR
CONTENTS

No	Title	Writer	Translator	P
1	Cultural Bridges	Editor in chief		7
A - Essays				
2	La Communication, Multilingue, Traduction commercial et Institutionnelle	Mathew Guidier	Muhammad A. Tajjo	13
3	Theoriser la traduction	Jacqueline Guillemin Flesher	Yones Lashhab	31
4	Post Modernism	Dr. Mary Klegs	Abdulsalam Al-Rubaidi	47
5	The Meaning of Acting\Playing & The Entity of Art of Literature to Gadamar	Dr. AbdulGhani Bara		57
6	La Lecture de Kafka	Maurice Blanchot	Adnan Mahmoud Muhammad	67
7	Rambeau	Mhd. Ala'a Eddin AbdulMawla		77
B - Poetry				
8	Rolla	Alfred de Mausses	Dr. Khalil Mossa	95
9	From German Poetry	Some German Poets	Shaker Mutlak	105
10	Voiced Shadows	Sarkis Kirakosian	Dr. Nora Aresian	117

C - Story

11	The Mule	Arturo Uslar Pietri	Marwan Haddad	125
12	Two Stories	Ernest Hemingway	Dr. Shawkat Yosuf	135
13	Cuando Fui Mortal (When I was a human being)	Javier Marias	Ali Ibrahim Ashqar	143
14	Grammatical Exercises in Shooting on moving target	Yulia Kokoshko	Dr. Omar Altunji	153

D - Book

15	Inconnus Celebres (The real heroes of fiction)	Patrick Pesnot	Dr. Kassem Mekdad	169
----	---	----------------	----------------------	-----

E - Follow - Ups

16	Mental Revolution in World Literature	AbdulBaqi Yosuf		209
17	The Best Ten Writers to French Readers		Nabil Abo Sa'ab	241

مسابقة مجلة الأداب العالمية في الترجمة لعام 2009م

حرصاً من اتحاد الكتاب العرب على إطلاع القارئ العربي على الأداب العالمية المتقدمة، وإغناء للرصيد المعرفي والثقافي، وتشجيعاً للمתרגمسين الأكفاء، وتحفيزاً للقادرين على القيام بمبادرات جدية في ميادين الترجمة؛ يعلن الاتحاد عن إجراء مسابقة أدبية للمواد المترجمة في مجلة الأداب العالمية وذلك وفق ما يلي:

- 1 — المسابقة مفتوحة للمתרגمسين جميعاً في سورية وخارجها.
- 2 — الترجمة المطلوبة في هذه المسابقة من اللغة الإنجليزية إلى العربية الفصحى.
- 3 — تتناول الترجمات النظريات والدراسات النقدية المعاصرة مثل:
(التناص — العتبات النصية — التأويلية — الظاهراتية... الخ).
- 4 — تقبل المواد التي يتراوح عدد كلماتها العربية بين (5000 — 10000) كلمة.
- 5 — يشارك المترجم بمادة واحدة فقط.
- 6 — يرفق النص الأصلي باللغة الإنجليزية مع النص المترجم المكتوب باللغة العربية وترسل أربع نسخ ورقية ونسخة على CD.
- 7 — المادة المترجمة غير منشورة بالعربية في دورية أو كتاب أو آية وسيلة نشر أخرى.
- 8 — آخر موعد لاستقبال المواد نهاية الدوام الرسمي يوم الأربعاء 28/10/2009.
- 9 — تشكل لجنة تحكيم مختارة من المختصين.
- 10 — قرارات اللجنة نهائية وقطعية وغير قابلة للنقض.
- 11 — ترسل المواد مغفلة من الاسم؛ على أن يوضع اسم المترجم واسم المادة في مخلف صغير مستقل، مذيلاً بأرقام الهاتف والجووال وعنوان.
- 12 — تعلن النتائج في الشهر الأخير من عام 2009م.
- 13 — يمنح الفائزون بالمراتب الثلاث الأولى الجوائز الآتية:
— الجائزة الأولى: /20000 ل. س عشرون ألف ليرة سورية.
— الجائزة الثانية: /12000 ل. س اثنا عشر ألف ليرة سورية.
— الجائزة الثالثة: /8000 ل. س ثمانية آلاف ليرة سورية.
- 14 — للاتحاد الحق بنشر المواد المشاركة في المسابقة في مجلة الأداب العالمية وفق ما هو معمول به.
- 15 — توزع الجوائز في احتفالية ذكرى تأسيس الاتحاد 4/2/2010 في مقر اتحاد الكتاب العرب.

**"The world letters" is a quarterly magazine issued every three months, interested in publishing translated creations like poems, stories, dramas ... etc
And also studies in literary criticism and scientific researches**

**Arab writers union
Damascus – Mazzeh Autostrade
P.O. Box 3230
Tel: 6117240-6117241-6117242-6117243
E-mail: aru@tarassul.sy
aru@net.sy
<http://www.aru-dam.org>
correspondences are to Editor in chief**

Annual subscriptions

Members of Arab Writers Union	250 S.P
Inside syria	300 S.P
	Establishment
Arab countries	900 S.P
	Individuals
	Establishment
Other countries	600 S.P or 15 \$
	Individuals
	Establishment
Formal establishments in Syria	2000 S.P or 25 \$
Formal establishments in Arab countries	900 S.P or 20 \$
Formal establishments in other countries	2000 S.P or 40 \$
	200 S.P
Formal establishments in Arab countries	350 S.P or 20 \$
Formal establishments in other countries	500 S.P or 20 \$

The world letters

**Quarterly magazine issued by
Arab Writers
union - Damascus**

No. 140 Fall - 2009 The Thirty four year

General Manager
Prof. Husein Juma'a

Editor in Chief
Ghassan Kamel Wannous

Executive Editor
Dr. khalil Al Mousa

Editorial Board
- Dr. Thaer Deeb
- Adnan jamous
- Dr. qaseam al-moqdad
- Marwan Haddad
- Dr. Nabil Haffar

Artistic director
Assma Al- Howrani



جامعة الكتاب العرب
Union des Écrivains Arabes
Damas ٢٠٠٣

The World Letters

FOREIGN LITERATURE QUARTERLY

من ملصاقنا القادمة:

التناص والعتبات النصية
السرديات
الراوي
الادب المقارن
علم التأويل
تدخل الاجناس الأدبية



مطبعة اتحاد الكتاب العرب
دمشق

السعر 80 ل.س

وفي البلاد العربية 150 ل.س أو ما يعادله